NEUJAHRSBLATT

der

Zürcher

Kunstgesellschaft

1901



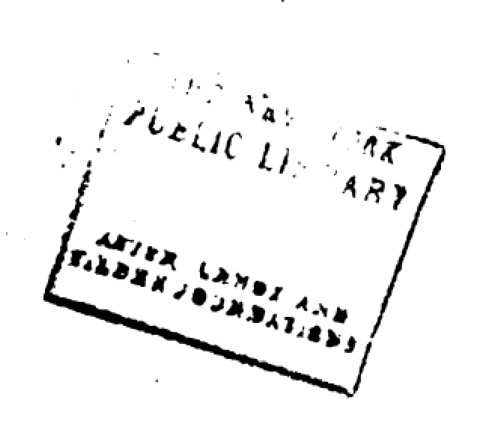
Auguste Baud-Bovy

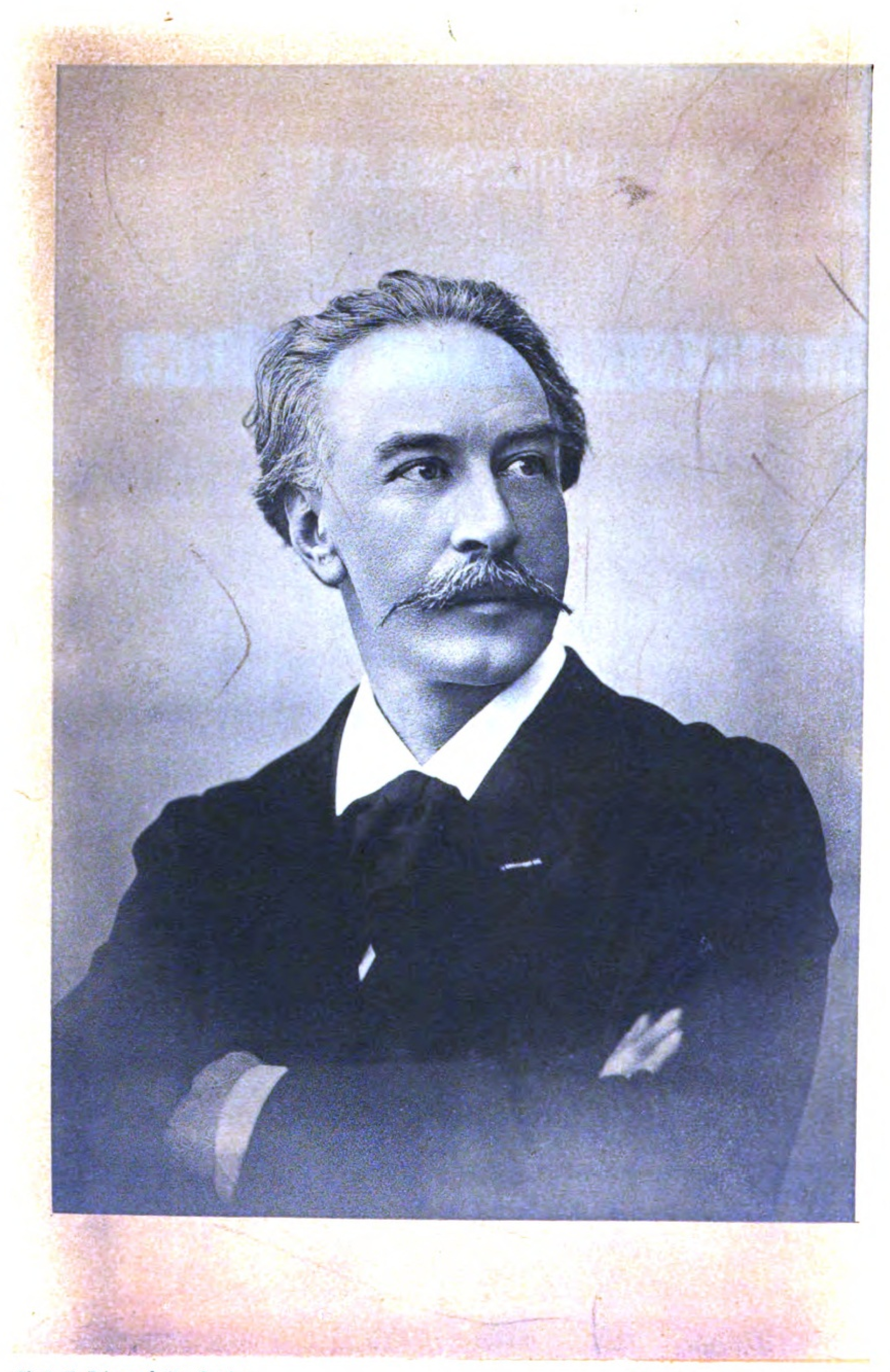
BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS · ZÜRICH



To the memory of
Lieut.-Col. John Shaw Billings
M.D., D.C.L., LL.D.
First Director of
The New York Public Library
who by his foresight energy and
administrative ability
made effective
its far-reaching influence

"He is not dead who giveth life to knowledge"





Phot. E. Pricam & fils, Genève. Reprod. J. B. Obernetter, München.

Auguste Baud-Bovy.

NEUJAHRSBLATT

DER

KUNSTGESELLSCHAFT IN ZÜRICH

FÜR

1901

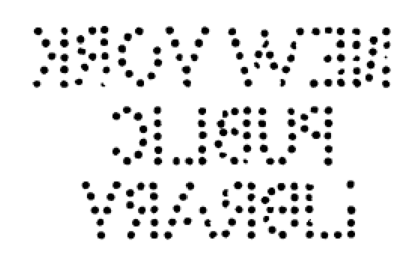


AUGUSTE BAUD-BOVY

IN SEINEN BRIEFEN



BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS (VORM. ULRICH & CIE.)



AUGUSTE BAUD-BOVY

in seinen Briefen.

«Es ist mein Vater — sollte ich es mir darum versagen, meine Ehrerbietung einem Manne zu bezeugen, dessen Lebensleistung der Welt zur Beurteilung vorliegt, dessen Talent ich aber hier weniger seinen Rang anweisen, als in seiner Eigentümlichkeit schildern möchte? Soll ich allein unter denen, die das Talent dieses liebenswürdigen, geistreichen und feinen Künstlers schätzen, dieses Künstlers, der zum guten Teil den Ruf unserer Schule begründet und auf viele ihrer heutigen Vertreter so glücklich eingewirkt hat — soll ich allein nicht von ihm reden dürfen, weil ich sein Sohn bin? Vielleicht — aber ich kann mich schwer dazu entschliessen und angesichts der beiden Klippen, zwischen denen ich mich befinde — derjenigen kindlicher Unbescheidenheit und der andern einer kühlen Zurückhaltung — lasse ich mich, ohne zu zögern, von meinem Herzen bestimmen, lieber an der ersten zu scheitern, als die zweite auch nur zu berühren ».

Mit diesen Zeilen beginnt eine Skizze, die Rudolf Tœpfer, der berühmte Schriftsteller, seinem Vater, dem Maler Wolfgang Adam Tœpfer, gewidmet hat [1]), und wenn ich es übernommen habe, an diesem Orte eine Anzahl Briefe meines Vaters zu veröffentlichen, glaube ich mich auf jene Worte berufen zu dürfen.

In anderer Hinsicht freilich sind die Verhältnisse ganz verschieden. Im Augenblick, da Rudolf Tœpfer bewegten Herzens jene Worte geschrieben, weilte der Maler des « Rétablissement du culte » als

[1]) R. Tœpfer — Bibliothèque Universelle, September 1843.

Achtzigjähriger noch unter den Lebenden. Jetzt aber sind schon zwei Jahre vergangen, seit unsere Freunde in Äschi auf dem Grabe meines Vaters mit Tränen in ihren ehrlichen Augen ihm die Abschiedslieder gesungen haben.

Sodann handelt es sich hier nicht um eine « kritische Studie ». Es ist in letzter Zeit über Baud-Bovy so viel geschrieben worden, dass sein Lebenslauf in der Schweiz kaum mehr bekannt gemacht zu werden braucht. Ich werde nur einen kurzen Überblick desselben geben, gewissermassen den Rahmen, in den sich die Briefe an seine Mutter, seine Gattin, seine Söhne, einen Freund einordnen werden. Ich werde mich bemühen, nur diese Seiten aneinanderzureihen und hie und da das Bedeutsame hervorzuheben, das Wesentliche und Einheitliche einer besonders reich veranlagten Persönlichkeit, die um ihrer Vielseitigkeit willen manchmal mit Unrecht für schwer verständlich gehalten worden ist.

Und nun, wenn ich hie und da unwillkürlich mein Herz sprechen lasse, wird mir der Leser wohl verzeihen, denn auch ich will lieber « kindlich unbescheiden, als kühl zurückhaltend » erscheinen. Einige an mich gerichtete Briefe, die ich wiedergebe, werden mich gewiss entschuldigen, denn sie zeigen, was für ein Lehrer und Führer, was für ein Freund und Vater August Baud-Bovy mir gewesen ist.

* * *

Er ist in Genf im Jahre 1848 geboren als Enkel von Auguste Dutertre, dem aus der Normandie stammenden Gründer eines der bedeutendsten Bijouteriegeschäftes dieser Stadt und als Sohn von Henry George Baud aus der Familie der Baud de Celigny, der seinem Schwiegervater im Geschäfte gefolgt war. In glücklichen, sorgenlosen Vorhältnissen wuchs er auf.

Seine Eltern hatten ihn zum Kaufmannstand bestimmt, aber von Jugend auf fühlte er, wie er selbst schreibt, « *einen schöpferischen Drang* » (« un besoin de créer ») der ihn seinem Beruf abwendig machte. Mit 15 Jahren hatte er seine Wahl bereits getroffen: Er wollte Maler werden. Nach manchen Kämpfen erhielt er die Erlaubnis, den Unterrichtsstunden eines berühmten Meisters — Barthélemy Menn — zu folgen, dem er Zeitlebens die ehrerbietigste, innigste Hochachtung gewidmet hat. Mit 20 Jahren (1868) vermählte er sich mit Fräulein Zoë Bovy, aus jener Familie Bovy, deren sämtliche Glieder

Künstler im weitesten Sinne des Wortes gewesen sind. Fräulein Bovy selbst malte mit Erfolg auf Email [1]).

Die Ernennung zum Professor für Figurenzeichnen an der städtischen Kunstschule (1870) bot ihm eine kleine Erleichterung der ökonomischen Schwierigkeiten, welche ihm nicht erspart geblieben waren. Er bekleidete die Stelle während zehn Jahren und verwandte während dieser Zeit seine Freistunden, sowie einen Teil der Nacht, für seine eigenen Studien. Nachdem er die «*Tante Louise*» [2]) gemalt, eine Reihe grosser Kompositionen mit Schilderungen der verschiedenen Phasen des sozialen Lebens entworfen und bei einem Aufenthalt im wilden Turtmantal zum ersten Mal seine Kräfte an den Bergriesen gemessen, widmete er sich zunächst fast ausschliesslich der Portraitmalerei.

So malte er u. a. 1873 für das Münzkabinet das Porträt des Graveurs Antoine Bovy; 1877 seine «strickende alte Dame»; 1878 den «Buveur» und «Fumeur»; 1879 die Porträts von James Fazy und Merle d'Aubigné (beide in der öffentlichen Bibliothek) neben einer Menge von Studien, Landschaften an den Seeufern und Stilleben. Während dieser ersten Epoche seines Schaffens folgte er mehr oder weniger fühlbar dem Einflusse Courbets, der sich nach der Commune nach Genf geflüchtet hatte und sein Freund und Ratgeber ward. Auf seinen und Castagnarys Rat (später Directeur des Beaux-Arts in Frankreich) stellte er 1875 zum ersten Mal unter Anerkennung der bedeutendsten Kritiker in Paris aus und ward von da an ein «habitué» der Salons von Paris.

* * *

Aber die 10 Jahre unaufhörlicher, angestrengter Arbeit waren doch zu viel für den jungen Künstler; im Jahr 1880 sah er sich genötigt, Ruhe zu suchen und benutzte diese Musse zu einer Reise nach Spanien und zum Besuch der dortigen Museen. Das war für ihn eine innerliche Erneuerung. Er kam in die Schweiz zurück wie neugestählt, voll Hoffnung und entzückt von den geschauten Wun-

[1]) Vorwort zum Katalog der im März 1900 auf Veranlassung der Stadtbehörden von Genf im Musée Rath veranstalteten Ausstellung, verfasst von J. Mayor, Direktor des Musée Rath. — Von seiner Verheiratung an schrieb er sich Baud-Bovy.

[2]) Museum in Genf.

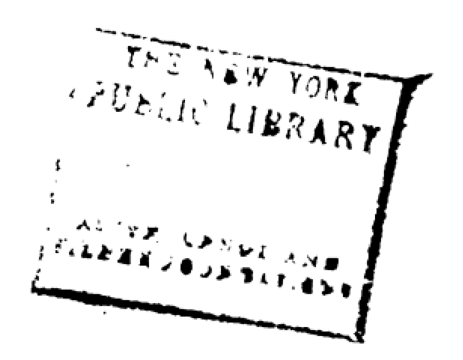
dern. Unter allen Meistern — noch mehr als Velasquez, Murillo, Zurbaran — hatte ihn Goya enthusiasmirt. Beim Studium seiner Werke fühlte er sich gedrungen, dem ursprünglichen, natürlichen Bedürfnis nach Eleganz, Feinfühligkeit und Klarheit mehr Spielraum zu lassen, als es unter dem Einfluss von Courbets etwas brutaler Art möglich gewesen war.

Jener Aufenthalt weckte bei ihm aber auch das Bedürfnis nach einem grössern Tätigkeitsfelde — Genf schien ihm auf einmal zu enge. Mit jener jugendlichen Kühnheit, die ihm stets eigen gewesen ist, gab er seine Stelle als Professor, die einzig sichere Einnahmsquelle, auf, um sich im Jahr 1882 mit seiner Frau und zwei Kindern in Paris niederzulassen. Dort wohnte er bis 1888 unter Enttäuschungen und Entbehrungen grausamer Art, «arbeitete sich ab» — wie einer seiner besten Biographen, der Dichter Charles Morice, sagt — «fast unbekannt, mit Werken von grösster Ehrlichkeit, aber ohne Meisterschaft, in einer Luft, die für seine Schweizerlungen zu künstlich war, in erbitterten und niederdrückenden Kämpfen, bei denen er mit seiner Offenheit und Einfachheit den Kürzern zog. Und dabei litt er an heftigem Heimweh . . . .»

Er erschöpfte sich in Porträts von Weltleuten, bei denen seine Begeisterung sich Zwang antun musste. Sein einziger Trost war es, neben dieser dem Lebensunterhalt dienenden Zwangsarbeit technische Studien zu treiben, *für sich* zu malen. Damals war es, dass er nach seinem jüngern Knaben eine durch Eleganz und Feinheit des Kolorits ausgezeichnete Serie von Zeichnungen in Wachsfarben entwarf, deren vortrefflichste der «Knabe im Atelier» und «Die Unzertrennlichen» waren. Er suchte — er suchte sich selbst, er ging um Rat aus ins Louvre und zu den Kunsthändlern. Die Werke eines mächtigen und doch zarten Genies — eines Freundes seines Lehrers und fleissigen Gastes der Familie Bovy, erschlossen ihm sein eigenes Herz. Bei den Offenbarungen, die ihm aus Corots herrlichen Bildern entgegenleuchteten, sprudelte der Quell von Poesie wieder frisch auf, der unter dem Ringen nach der richtigen Technik, unter dem Schwergewicht der Realistik, wie Courbet sie — allerdings meisterhaft — handhabte, eine Zeit lang erstickt war. Jetzt hatte er seine Ausdrucksmittel gefunden. Corot flüsterte: «Jetzt lass deine Seele sprechen.» Und das Heimweh nach den heimischen Bergen fügte leise hinzu: «Dein Land, seine Seen, seine Hirten werden dir dazu helfen.» Da begann er fast fieberhaft alles zu lesen, was je über die Schweiz geschrieben worden ist: die Werke von Reclus, Michelet, Tschudi



Der Kesselputzer.


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

und andern, und im Jahr 1885 reiste er, einen kleinen Glückswechsel benutzend, mit den Seinen nach der Schweiz, um sich in dem damals noch fast unbekannten Dörfchen Äschi ob Spiez niederzulassen.

* * *

Ein neues Leben begann hier für ihn. Seine Familie liess er im Dorf, er selbst aber nahm sein Standquartier auf der Bundalp, bei einer Älplerfamilie Lengacher, um sich ganz in den Gegenstand seines Studiums zu vertiefen, sich mit dem Leben derjenigen, die er malen wollte, völlig vertraut zu machen und sich ganz in die Hochgebirgsluft einzutauchen. Dort verbrachte er den Sommer, ganz glücklich, fröhlich, wiedergeboren. Im Herbst folgte er der Herde talabwärts und malte im Suldtal den «kesselputzenden Senn». Ausser diesem Bilde brachte er aber aus seinem Hochgebirgs-Atelier fast nur Studien mit und die Gewissheit, dass er sich nun auf dem richtigen Wege befinde. — Im folgenden Winter beschäftigte ihn in Paris der Plan eines Zyklus von Bildern: «*Heldentaten des Älplerlebens*» (Gestes héroïques des bergers), in denen er die Schönheit der einfachen Arbeiten schildern wollte, welche die Natur fordert und segnet. «*Der den Käse zu Tal tragende Senn*», «Der den Himmel musternde Hirte», «Der die Herde zusammenrufende Senn»[1], welche er 1886 auf der Bürglialp malte, waren die ersten Zeugen einer Wandlung, die fast schroff erschien, die aber eine stete, wenn auch unbewusste Liebe zu den Heimatbergen hatte voraussehen lassen. Im Sommer 1887 malte er, mit seinen zwei Modellen in den Dürrenberghütten eingehaust, «Die beiden sich im Schwingen übenden Sennen»[2] und begann die «Salzlecke der Schafe»[3], welche er dann im folgenden Jahr beendete. Im gleichen Jahr verliess er, des Stadtlebens satt, mit festem Entschluss Paris, um seinen festen Standort in Äschi zu nehmen, wo er ein kleines Bauernhaus mietete und möblirte. «Da hielt er sich in der Folge am meisten auf, zog aber zwischenhinein auch wieder für längere Zeit ins Hochgebirg, wo er oft sogar im Winter, bei schärfster Kälte, im Freien malte. So malte

---

[1]) Museum in Lausanne.
[2]) Museum in Genf.
[3]) Museum in Winterthur, von der Eidgenossenschaft erworben.

er 1890 an Ort und Stelle bei —18° im Freien sein grosses Bild «*Der Holzschlittler*», ohne sich über die Gefahren Sorge zu machen, denen er seine Gesundheit aussetzte[1]).» Dieses Werk, dem einige andre — «Nach dem Gottesdienst», «Die unterbrochene Strickarbeit», «Die kleine Strickerin», — vorausgingen, sollte den Zyklus der «Älpler» schliessen.

* * *

Baud-Bovy war wirklich einer von jenen Künstlern, die der Erfolg nicht in die Zwangsjacke einer bestimmten Formel bannt. Wie er mit dem «Portraitmaler» gebrochen hatte, so verliess er plötzlich ebenso resolut seine Verherrlichung der einfachen Heldentaten des Bergvolkes, um einem neu gewonnenen Ideal zu folgen.

Er war zur Überzeugung gelangt, dass die Darstellung der menschlichen Gestalt inmitten der Gebirgsnatur etwas Unvereinbares sei; die eine lasse sich der andern nicht unterordnen, ohne dass beide zu kurz kommen. Den Menschen, seine Stimmungen, seine Gedanken in der Landschaft selbst, welche diese letztern hervorruft, zu geben und zu deuten, das war hinfort das Ziel seiner Arbeit, dem er sich von Jahr zu Jahr näherte. Die Gewissheit, endlich auf dem richtigen, auf *seinem eigensten* Wege zu sein, ein Gebiet entdeckt zu haben, das ihm angehöre und auf dem all sein Streben sich frei entfalten könne, verlieh ihm eine unerschöpfliche Schaffensfreudigkeit. Während den acht letzten Jahren seines Lebens war er unausgesetzt tätig; weder die Bitten der Seinigen noch die Mahnungen des körperlichen Befindens konnten ihn von seinen Streifzügen in die Berge abhalten. Einige Stellen aus einem bereits zitirten Artikel[2]) werden genügen, um ein Bild von dieser fabelhaften Tätigkeit zu geben. «1891 machte er auf dem Männlichen mit Furet und Burnand die Studien zu einem grossen Panorama, und zugleich malte er dort mehrere Bilder, die — unter Ausschluss des die Natur bloss verkleinernden und die Einheitlichkeit des Eindrucks abschwächenden Menschen — nur die Gebirgsnatur allein wiedergaben, geschaut mit dem Auge des idealistischen Poeten und Symbolisten, der im Anblick der Seele aller Dinge sie zu erfassen und die tiefgefühlten Empfindungen wiederzugeben ver-

---

[1]) Nekrolog der Revue encyclopédique, Paris, 12. August 1899.

[2]) Revue encyclopédique.



Phot. F. Boissonnas Genève

Heliogravüre Obernetter München

Bauernhaus in Hauteville.

mag ..... Im Frühjahr 1892 kam er nach Paris, wo man von ihm im Salon des Champ de Mars die «*Abenddämmerung im Tal*», «*die Jungfrau*», «*Sonnenuntergang im Hochgebirge*», «*die Blüemlisalp in den Wolken*», «*Herbstmorgen*» und «*Nebel in den Alpen*» sah. Die Bilder zogen die Aufmerksamkeit vieler feinen Kritiker und tüchtiger Meister auf sich, darunter Puvis de Chavannes, der Baud-Bovy seine lebhafte Sympathie bezeugte, sein Verdienst hervorhob und dazu beitrug, dass ihm das Kreuz der Ehrenlegion verliehen wurde (1892). — 1893 sandte er auf den Champ de Mars-Salon: den «*jungen Mann*», das «*Kandertal*», den «*Abend*», brachte daneben den Sommer auf der Alp «Hochkien», acht volle Marschstunden von Äschi, zu, wo er die folgenden, für den Salon von 1894 bestimmten Bilder malte: «*Die Quelle des Bergbachs*», «*Die Alpweide*», «*Die letzten Strahlen*» und jene schöne Landschaft «*Der Berg in den Wolken*», der Puvis de Chavannes veranlasste, ihn den «Sänger des Hochgebirgs» zu heissen. Im Winter 1893 malte er mehrere Bilder im Kanton Waadt und studirte den See. 1894 stieg er wieder auf die Bundalp und malte dort vier Bilder, die er nachher auf den Salon von 1895 sandte, wo sie ihm einen grossen Erfolg verschafften: «*Der Gipfel*»[1]), «*Erste Strahlen*», «*Einsamkeit*», «*Das Tagesende*»[2]). 1895 malte er, bald in Äschi, bald im Chalet des Pléiades oberhalb Vevey den «*See*», das «*Gebirge*»[3]), «*Abend-Harmonie*», «*Nebelmeer*», die man auf dem Salon von 1896 sah und in denen noch mehr sein Streben nach Einfachheit der Linienführung und die Vorliebe für Nebel- und Lichteffekte zur Geltung kamen. 1897 gelangten die «*Seligkeit*»[4]) und die «*Heiterkeit*» («Béatitude» und «Sérénité») zur Ausstellung, letztere ein wunderbares Bild voll tiefer, friedeatmender Poesie, vielleicht sein Meisterwerk, das für das Luxembourg-Museum gekauft ward. — 1898 endlich beschickte er zum letzten Mal die Ausstellung mit den «*Hütten von Dürrenberg*», «*Frühlings-Nachmittag*», «*Herbstmorgen*», «*Beim Sonnenaufgang*», und fuhr daneben fort, in Äschi verschiedene Bilder zu malen, wie «*Die ersten Schatten*» und «*Sonntagsmorgen*»[5]).

Im Monat November ward Baud-Bovy von der Influenza befallen. Während Monaten kämpfte er mit aller Macht gegen die Krankheit,

---

[1]) Museum in Basel.

[2]) Vom Staat für das Luxembourg-Museum angekauft und nachher ins Museum von Lyon gesandt.

[3]) Museum in Genf.

[4]) Museum in Winterthur.

[5]) Museum in Bern.

entwarf während dieser Zeit die Idee zu einer grossen Wanddekoration, vollendete den Plan zu einem «*Lied der Berge*» (*Poème de la Montagne*), einer Serie von neunzehn grossen Kompositionen, und sah noch die Abdrücke eines Albums von Radirungen nach seinen Hauptwerken durch [1]). Gerade als man hoffte, dass seine starke Konstitution der Krankheit Herr werde, erlag er ihr am 3. Juni 1899. Auf dem kleinen Friedhof von Äschi liegt er begraben.»

Diese kurze Skizze, abgeschlossen durch das in seiner Knappheit doch erschöpfende Zitat, genügt, wie mir scheint, um die nachfolgenden Briefe zu erklären und den Leser in Stand zu setzen, selbst einigermassen die Lücken auszufüllen, welche die längern Zwischenräume zwischen denselben offen lassen. Mein Wunsch ist, es möchte sich aus dem Dargebotenen in seinem Geist ein deutliches Bild des Mannes herausgestalten, der in seinem ganzen Wesen Kraft und Gewandtheit, Entschiedenheit und Wohlwollenheit, klaren Verstand und zartes Gemüt in wunderbarem Masse vereinigte. Ja, möchte doch aus den nachfolgenden Zeilen — die da und dort, in der Kindheit und im reifern Alter, auf Bergen wie am Meeresufer oder in Spanien, im Glück und in der Trauer geschrieben worden sind — manchem unter ihnen ein Hauch des wohltuenden und gesunden Geistes entgegenwehen, der sein Wort, seine Stimme, sein Blick, seine blosse Gegenwart zu einer Wohltat für seine Umgebung machten. Und ich wäre in meinen Augen gerechtfertigt, dass ich — jedenfalls gegen den Wunsch meines Vaters, dem die grösste Zurückhaltung (pudeur d'esprit) eigen war — diese vertraulichen Zeilen der Öffentlichkeit übergeben habe, wenn andere auch etwas von der Stärkung daraus schöpfen würden, die ich selbst darin gefunden habe.

DAN. BAUD-BOVY.

[1]) Im Erscheinen begriffen.

BRIEFE.

Nizza 1862[1]).

An seine Eltern.

.... Ich arbeite allerdings ein wenig, spaziere aber mehr auf den nahen Hügeln herum, und gehe oft zu Herrn R., *wo mir aber das Zusehen beim Geschäft einen wahren Abscheu vor dem Handel einflösst* ....

Gestern habe ich mir ein sehr interessantes Buch gekauft und sogleich darin zu lesen begonnen: Die *Geschichte der Malerei in Italien* von dem Genfer Coindet. Es ist wirklich sehr gut und belehrend geschrieben.

.... Donnerstags und Samstags gehe ich für den ganzen Tag in die Nähe unseres Wohnorts um *Zeichnungsstunden zu nehmen*, ein Vergnügen, das mir Grossmamma verschafft hat .... In diesem Augenblick haben wir prächtiges Wetter und während die Hecken um Genf noch dürre Dornsträucher sind, stehen sie hier voll der prächtigsten Rosen, die überhaupt jetzt in Hülle und Fülle zu sehen sind. Auch der Flieder ist überall in Blüte und der Augenblick überhaupt wunderschön, um Nizzas Umgebungen zu sehen. Die Stadt selbst

---

1) Auguste Baud-Bovy war damals kaum vierzehn Jahre alt. Er brachte den Winter in Nizza zu mit seiner Grossmutter väterlicherseits, einer Engländerin von feiner Lebensart. Sie führte ihn bald ins Theater, bald zu Freunden der Familie, meist Bijoutiers, bald in die Umgebung der Stadt. Er schreibt darüber an seine Eltern, erzählt ihnen die kleinen Ereignisse seines Lebens, und bereits tritt seine Abneigung gegen den Handel und seine Vorliebe für das Zeichnen, die Freude an den Blumen, der Natur u. s. w. hervor.

Hier wie in den folgenden Briefen habe ich es für zweckmässig erachtet, die charakteristischen Stellen besonders hervorzuheben.

ist ja ein Loch und von weitem haben die Olivenhügel ein kaltes, staubiges Aussehen; lernt man sie aber in der Nähe kennen, so findet man das schönste, frische Grün, Rosen vom feinsten Wohlgeruch, Geranien und Immergrün in Blüte . . . .

* * *

Genf 1864[1]).

An die Eltern.

Ich schreibe Euch diese Zeilen nicht, um meine schöne Handschrift oder mein gutes Französisch zu zeigen, wie Bernardin de St. Pierre, sondern um Euch darzulegen, welche Ideen über meine Zukunft sich in meinem Kopf eingewurzelt haben . . . .

Vor allem wisst Ihr, *dass ich Maler sein will und nichts anderes.* Würde ich wohl ein guter Kaufmann? Gewiss nicht, denn ich würde ein schlechter Verkäufer sein. Könnte man einen guten Advokaten aus mir machen? Gewiss nicht; Ihr wisst das nur zu gut. Wäre ich als tüchtiger Commis zu brauchen? Nein, denn ich will nicht beständig einem Kaufmann Ordre pariren. *Ich habe den Trieb, etwas aus mir heraus zu gestalten* . . . .

Was nun den Lehrer betrifft, bei dem ich meinen Unterricht fortsetzen möchte, so kann nur Humbert oder Menn in Frage kommen, denn Hornung sowohl als Lugardon sind zu alt. Humbert aber ist Landschafter, Menn hingegen eher Historienmaler und *darum ist er der tüchtige Lehrer, den ich brauche,* um so mehr als ich des Lobes viel über ihn von andern Malern, die ihn sehr hoch schätzen, vernommen habe und sicher bin, dass ich ihn sofort lieb gewinnen werde . . . .

---

[1]) Diese Zeilen sind einem langen Brief entnommen, den er seinen Eltern übergab. Von dem Wunsche beseelt, ihnen seine Gedanken darzulegen, ohne durch Einwendungen unterbrochen zu werden, zieht er es vor, an sie zu schreiben, statt mit ihnen zu reden. Es tut mir leid, seines Umfangs wegen nicht das ganze Bittgesuch wiedergeben zu können, das auch in dem kurzen Auszug von einer Reife des Geistes, einem Verstand und Glauben Zeugnis ablegt, wie sie in diesem Alter selten zu treffen sind. Der junge Mann überwand zum Teil den Widerstand der Seinen. Er trat bei «Papa Menn» ein, folgte seinen Unterrichtsstunden, holte sich bei ihm, so lang er lebte, guten Rat und brachte ihm, wie er es vorausgesehen, die grösste Verehrung entgegen. Als sein alter Lehrer sich 1893 schwer erkrankte, wachte er bei ihm und entwarf nach ihm in seinen letzten Stunden eine Reihe Zeichnungen unter dem Titel «une agonie», die nun dem Musée Rath gehören.

Das ist, meine lieben Eltern, in wenig Worten, was ich zu tun gedenke, weil ich es reiflich überlegt habe und davon durchdrungen bin.

* * *

Greyerz 1862.

An seine Mutter.

Der Übergang über den Col de Jaman hatte für mich einen grossen Reiz. Das Gewitter erschreckte mich nicht, sondern liess mich nur die Gegend um mich her umsomehr bewundern. Die prächtige Alpennatur hob meine Seele empor .... Ich betete in Erfurcht zu Gott, zu meinem Gott. Die Natur war so schön, so gross und wieder so vertraut; sie verstand mich und ich verstand sie. Das war genug; es war gerade was ich brauchte und ich fühlte mich so glücklich ....

Noch eins: Etwas Geld besitzen, daraus ein Hüttlein in dieser prächtigen Gegend kaufen, vergnügt darin leben mit jemandem, der mich versteht und mit meinen Pinseln — das wäre so ungefähr, was mich heute gelüstet.

* * *

Reise nach Paris 1867[1].

An seine Mutter.

Februar 67.

Deine entzückenden Schilderungen von Raincy und dem Walde von St. Germain vermehren meine Sehnsucht, dieses Paris, diese Landschaft zu sehen. Es ist aber vielmehr die Ausstellung und die

[1]) In diesen Briefen, welche er vor und während des Aufenthaltes in Paris geschrieben, erscheinen einige der Überzeugungen, die ihn stets geleitet haben. Beim Lesen der Stelle, wo er von seiner Liebe der *Ruhe*, *des Geheimnisvollen*, *der Freiheit* spricht, gedenkt man sofort der Namen, die er seinen letzten Bildern gegeben. Mitten in einem Leben, das ein beständiger Kampf war, lag in diesem Gefühl des Friedens seine Zuflucht. Weiterhin bezeugt er zum ersten Mal seinen Glauben an die tröstende Aufgabe der Kunst. Wie Corot hätte er «für die Gefangenen» malen mögen. In seinen letzten Lebensjahren träumte er davon, er möchte «den Himmel malen», um «die Enterbten» zu lehren, sich an einem Schöpfungswunder zu erfreuen, das alle, auch die in Städte Eingesperrten, geniessen können. Endlich zeigt seine jugendliche Kritik gegenüber Courbets Malerei — persönlich kannte er ihn damals noch nicht — dass es viel mehr die bewundernswerte Technik als die Ästhetik dieses Meisters war, die ihn später in Versuchung führte, sich durch dessen Kunst inspiriren zu lassen.

Kunstwerke von Paris, welche ich sehen möchte, als Paris selbst. Nein, nein, eine Stadt ist nicht die Natur, sie hat nichts Harmonisches. In ihr herrscht die Unruhe, die Sklaverei, das Parteiwesen, die Ausschweifung, *was ich aber liebe, ist die Ruhe, das Geheimnisvolle, die Freiheit, die Tugend* . . . .

Mai 67.

Die Malerei ist, wie alle andern Künste, ein Mittel, die Menschen besser zu machen. Dadurch, dass sie dieselben innerlich bewegt, kann sie Gutes wirken und darum liebe ich sie! Aber das wird wie so vieles andere nicht verstanden; man treibt sie zum blossen Schmuck und als Zerstreuungsmittel, aber eine Frucht erwächst auf diesem Wege natürlich nicht.

Paris 67.

Eben wird eine neue Ausstellung eröffnet: Courbets Werke. Das ist Malerei und zwar gute. Was für vortreffliche Sachen, im Kolorit, wie namentlich in der Technik. Das ist wirklich ein Genie, aber nach meinem Gefühl ein Genie zum Bösen (un mauvais génie), denn der Zweck der Malerei soll nicht der sein, irgend etwas darzustellen, möge es an sich noch so hässlich sein. Das aber stellt er dar in seinen « Badenden », (die nichts sind als gemeine Waschweiber) und in seinen « Frauen am Seineufer », die eine abstossende Immoralität zur Schau tragen, aber daneben sind wieder in jeder Beziehung bewundernswerte Portraits und ein immenses, eine « Beerdigung » darstellendes Bild, erstaunlich wahr aus dem Leben gegriffen, mit einer unvergleichlichen Freiheit in der Wiedergabe der Farbenwerte. Wie schade, dass ein solcher Mann sein Talent nicht zur Darstellung schöner und edler Gedanken verwertet . . . .

* * *

Genf 1873.

An seine Mutter.

März 73 [1]

Heute fühle ich mich so leicht wie die Luft, ich fühle in mir eine göttliche Flamme, denn ich werde versuchen, mich der leidenden

[1]) Seit fünf Jahren verheiratet, seit dreien Vater, kannte der junge Künstler damals alle den Menschen bedrückenden Sorgen; musste er doch, um leben zu können, sogar auf Email

Menschheit nützlich zu machen. Ihr zu nützen, teure Mutter, muss ein göttliches Gefühl sein. Ich fühle es jetzt, erst jetzt, denn meine Augen beginnen sich erst zu öffnen .... Mitten in dem unendlichen Elend, in dem die Enterbten, namentlich die Frauen, leben, was bedeuten da die kleinen Unfälle, welche den Einzelnen treffen, die Widerwärtigkeiten und Mühen, welche einigen von uns widerfahren.

* * *

Paris 1875 [1]).

An seine Mutter.

Paris, Mai 75.

Meine beiden Bilder nehmen sich nicht so gut aus, wie ich gerne möchte, aber ich weiss wenigstens, was ich das nächste Jahr tun muss und auf welcher Stufe meiner künstlerischen Laufbahn ich mich befinde. Das ist doch schon etwas grosses ....

* * *

Tongues 1875 [2]).

Ich bin sehr glücklich und geniesse mit vollen Zügen diese schönen Tage, welche sich nun leider bereits ihrem Ende nahen. In der Morgenfrühe ist dieser See prächtig; er hat mich heute ganz entzückt.

* * *

malen. Wohl war er zum Professor ernannt worden, aber seine Besoldung belief sich auf ganze Fr. 1500! Als armer Mann verstand er die Unglücklichen. Damals trug er sich mit dem Gedanken an eine Reihe von Bildern, die schon oben mit zwei Worten berührt worden sind, und in denen er das arme Volk verherrlichen wollte, indem er den verdorbenen Reichen die Arbeiter, dem Überfluss den Mangel gegenüberstellen wollte. Aber glücklicherweise sah er bald ein, dass solche Darstellungen eher in das Gebiet der dichtenden als der zeichnenden Kunst gehören. Auf jenes weittragende Projekt spielt wahrscheinlich dieser Brief an, in dem sich eine leidenschaftliche Natur unter einem scheinbar kalten Äussern offenbart.

[1]) Die Bilder, über welche er so strenge urteilt, sind: «Die Tante Louise», 1869 gemalt, die er auf den Rat von Castagnary und Courbet nach Paris gesandt hatte, sowie «Ein totwundes Reh».

[2]) Im gleichen Jahr brachte er den Sommer in Tongues am Genfersee zu. Er malte dort eine «Woge» in kecker Technik, die an Courbets beste Arbeiten erinnert.

Reise nach Spanien 1880—1881.

An seine Gattin.

Sevilla.

Ich geniesse den Aufenthalt in diesem Zauberland mehr als ich sagen kann und fühle, wie der innere Mensch neu gestählt wird [1]. Seit ich unter diesem herrlichen Himmel bin, lebe ich wieder auf und diesem Einfluss schreibe ich es zu, dass die Zukunft mir jetzt ganz rosenfarben erscheint. Mein Befinden ist himmlisch.

Hier hast du das gewünschte Croquis der beiden einzigen dürftigen Arbeiten, die ich verbrochen habe, seit ich in Spanien bin. Das eine ist die Gitana, von der ich dir geschrieben habe, das andre die Huerta de l'Alcazar, ziemlich gross, im Vordergrund das Wasser, dann die arabischen Pfeiler, welche die Weinstöcke stützen, die linke Seite im Schatten mit einer Figur, die Mitte und die rechte Seite hingegen ganz von der Sonne durchleuchtet. Die Gitana ist in Lebensgrösse. Im ganzen bin ich damit nicht ganz unzufrieden, und das gibt mir Mut zu dem neuen, was ich unternehmen möchte, wahrscheinlich Studien nach andern Volkstypen, aber ich weiss es jetzt noch nicht.

---

[1] Ich habe bereits gesagt, dass diese Reise nach Spanien für meinen Vater eine eigentliche Wiedergeburt bedeutete. Zehn Jahre voll ermüdender Arbeit, voll Sorgen, voll Stunden der Entmutigung lagen hinter ihm, und eine Menge seiner Arbeiten hatte er vernichtet. Trotz seinen Erfolgen in Paris und seinen Portrait-Aufträgen fühlte er eine innere Unruhe in sich und war namentlich seiner Stelle als Professor überdrüssig, die den besten Teil seiner Zeit wegnahm. Kaum hatte er Spaniens Boden betreten, so fühlte er sich wie umgewandelt. Im Verkehr mit diesem sorglosen, fröhlichen, warmherzigen, ritterlichen Volke öffnete sich sein eignes lebhaftes und feinfühlendes Herz von neuem. In Sevilla gewann er bald Freunde, die den herzlichsten Anteil an ihm nahmen, nicht nur unter der Aristokratie, sondern auch unter den Gitanos. Als ausgezeichneter Reiter konnte er einer Leidenschaft nach Herzenslust die Zügel lassen, die auch seiner Gesundheit zu statten kam. Wenn er so auf der einen Seite die Welt der Stierkämpfer, der Gitanos und Lautenspieler kennen lernte, vertiefte er sich anderseits oft auch völlig in die Schätze der Museen. Man wird hören, mit welcher Bewegung er Murillo sah, — der, nach Theophile Gautier, mit Velasquez der verkörperte Ausdruck der gleichzeitig realistischen und mystischen spanischen Kunst gewesen ist, — Zurbaran und namentlich Goya, dessen Meisterwerk, die «Infantin Isabella von Bourbon» er zweimal kopirte. Sodann malte er (obwohl er jeden Augenblick erklärt, dass er nur flanire und seine Pinsel kaum berühre) neben mehreren in Sevilla verbliebenen Portraits dasjenige einer jungen Zigeunerin, einer alten Olivenverkäuferin, des Torero Dominguez, nebst ungezählten Strassenszenen, Landschaften und andern Studien. Und doch, mehr als einmal, denkt er an seine Berge, ans Turtmantal, wo er 1872 zwei Monate zugebracht hatte, und trotz Spaniens Reizen weiss er, dass sein Heimatland, *welches er so heiss liebt*, ihm das beste für seine Kunst bieten wird. Diese Beobachtung zeigt deutlich, dass durch all sein Suchen ein unwiderstehlicher Zug ihn dazu führte, der Maler unserer Alpen zu werden.

Diese Briefe sind an meine Mutter gerichtet, die in Genf geblieben war.

Ich bin wieder ins Museum gegangen. Mein Gott! Dieser Murillo ist doch ein wunderbarer Künstler. Ich bin ganz begeistert vor seinen Bildern gestanden. Eines davon hat mich so sehr überwältigt, dass ich alles um mich her vergessen habe, so gebannt und bezaubert war ich davon, wie ich mich nicht erinnere, es je vor einem Kunstwerke gewesen zu sein. Es war das Gefühl, welches mich oft beim Anhören schöner Musik befällt: Ich war entrückt, ich weiss nicht wohin, aber das Merkwürdige ist, dass es hier die Macht des Realismus war, welche mich so gefangen nahm und emporhob. Man sieht eine Kirche, in der Mitte einen ganz schwarz gekleideten Bischof mit weisser Kopfbedeckung, der Almosen an Arme in Lumpen austeilt. Einen von den letztern sieht man von hinten, mit nacktem Rücken. Dieser Rücken ist prachtvoll und ganz Sevilla liegt in dem Bilde. Seitdem ich es bewundert und gesehen habe, kann ich hier keinen Schritt mehr tun, ohne Murillos zu sehen.

Aber das königlichste Fest war der Besuch, den ich mit Herrn von Goyenna im Palast des Herzogs von Montpensier machte. Das Palais selbst ist sehr schön und grossartig, der Park ungeheuer gross und fast feenhaft; aber all das ist wie nichts im Vergleich mit den Bildern: Ein Murillo — die Jungfrau, welche das Jesuskind in Windeln wickelt —, ein prachtvoller Ribera, einige Zurbaran, die tausendmal schöner sind, als diejenigen im Museum (und das will nicht wenig sagen), ein Grèco von ausserordentlicher Schönheit, und ich bin nun sicher, dass der «Lacher» im Museum zu Genf von diesem Manne gemalt ist und nicht von Velasquez, dem Papa Menn ihn zugeschrieben hat. — Dann ein Isabey, ein widerlicher Boulanger, die beiden Scheffer, welche einen so bedeutenden Ruf haben und doch so tötlich langweilig sind, und hundert andere .... Endlich ein liebenswürdiger H. Baron; sage es ihm von mir. — Es ist ein Maler, der im Begriff steht, ein männliches Modell zu malen, das im Hintergrund auf Kissen liegt. Hinter dem Maler steht eine reizende Gruppe von drei oder vier Personen. Die ganze so anmutige und feine Begabung meines lieben Vetters liegt in dem Bilde, und es hat mir grosse Freude gemacht, ihm gute Berichte von seinem Urheber geben zu können.

Und endlich, endlich, endlich!!! Goya, viele Goya, *ein* Goya vor allem. Der ist so schön wie Velasquez: Das Portrait einer Infantin, die Königin beider Sizilien gewesen ist, ein Mädchen mit dichtem, ungeordnetem Haar, in ausgeschnittenem weissem Gewand, mit grauen Handschuhen bis zum Ellbogen, und blossem Hals. Ich

sage dir: Wie all das lebt, vibrirt, wie delikat und doch kraftvoll das alles gemalt ist. — Und welcher Zauber der Farbe! und welche geistreiche Pinselführung! Man sage mir nicht mehr, dass die alten Meister ihre Werke immer wieder hervorgenommen haben, um sie zu verbessern. Bewahre! Dieses Bild kann nur auf einen Zug gemalt worden sein; denn wie frei und frisch ist die Behandlung. Das ist so schön wie das schönste auf der Welt. Ich bin wahnsinnig verliebt in das Bild und Herr von Goyenna will denn auch den Herzog bitten, mir die Erlaubnis zu einer Kopie zu erteilen.

Wie gern möchte ich dir auch noch von den «*Zwei Spanierinnen auf dem Balkon*» des gleichen Malers und von einigen Portraits erzählen; auch von einer charmanten Abendgesellschaft bei Herrn Rodriguez, einem begabten Pianisten und Komponisten, der mir Chopin und Beethoven vorgespielt und dessen Tochter spanische Melodien voll Charakter ganz reizend gesungen hat. Aber der Raum mangelt mir und ich spüre den Schreibkrampf....

Ich bin wieder ins Museum gegangen und habe, während ich Murillo bewunderte, mit neuem Vergnügen konstatirt, dass die Technik aller grossen Meister mehr oder weniger die gleiche ist; Velasquez ist nüchterner, es ist wahr, Murillo und Valdès etwas extravagant, aber im ganzen gehören alle doch zur gleichen Familie und bekümmern sich hauptsächlich um den *Geist* dessen, was sie darstellen wollen, ohne sich im mindesten von dem Rechenschaft zu geben, was man heute «le fini» nennt und was im Grunde das Gegenteil der Kunst ist. Und alle sind Realisten! Ja alle, selbst Murillo ist — sogar in Darstellungen überirdischer Dinge — Realist bis aufs Mark. Und Valdès, das ist auch ein wackerer Kerl, der wohl dran ist! Goya hat ihn jedenfalls sehr geschätzt, er geht von den gleichen Gesetzen aus, hat ein prächtiges Kolorit wie Delacroix, und eine Zeichnung voll Ausdruck .... Und dann hoffe ich von Goya noch eine Kopie nehmen zu können; das ist entschieden mein Mann, wenn er sich auf Portraits oder andere Sujets beschränkt, welche die Dimensionen der grossen, mehr oder weniger historischen Darstellungen nicht gestatten. Wohl ist er auch in diesen noch bedeutend, aber er ergreift mich nicht *so* mächtig ....

* * *

Seit einigen Tagen bin ich fast den ganzen Tag zu Pferd in Gesellschaft meines Freundes Larrazabal. Von meinem schönen Anda-

lousier herab bin ich Zeuge der neulichen grossen Überschwemmung gewesen. Da alle Abzugskanäle geschlossen werden mussten, hat das Regenwasser so ziemlich alle tiefer liegenden Strassen überschwemmen müssen; sie sind nun in Kanäle verwandelt, in denen man statt der Trottoirs Fussteige mit Brettern auf hohen Böcken errichtet hat. Das Schauspiel ist so malerisch als möglich; die Begegnungsszenen und die Ausweichschwierigkeiten sind manchmal zum Totlachen, und man lacht auch drauf los, denn der Charakter dieses harmlosen Volkes ist derart, dass es aus der Überschwemmung fast ein Fest macht....

Gestern war ich am äussersten Ende von Triana. Neben meinem Pferd war eine Zigeunerhütte drauf und dran, vom Wasser fortgerissen zu werden. (Heute *ist* sie fortgerissen.) Nun glaubst Du wahrscheinlich, dass die Familie, welche da den Fortschritten des reissenden Elementes zusah, unter Tränen die Hände gerungen habe? Gott bewahre.... Die Tochter sang ganz ruhig eine jener arabischen Weisen, von denen ich dir schon so viel gesprochen habe, und die Eltern begleiteten sie dabei, indem sie den Takt markirten und mit Händeklatschen den Rhytmus skandirten!....

* * *

Den folgenden Morgen um 11 Uhr haben wir — Salvador, Pépé Moréno und ich — einen langen Ritt bis zum Meierhof von Moréno gemacht. Beim Wegreiten war das Wetter ganz ordentlich, so dass es mir enorme Freude machte, über diese schöne Ebene von Sevilla zu traben, das Dorf San Juan wieder zu sehen, wo ich meine ägyptische Mumie [1]) ausgegraben habe, und ein neues Dorf, Gelbès, kennen zu lernen, das von allen bis jetzt gesehenen am meisten «Cachet» hat...

Am gleichen Tage bin ich mit Larrazabal in die Huerta de Moréno geritten, die ganz überschwemmt ist. Durch den Torweg strömte das Wasser so reissend, dass unsere kräftigen Pferde die grösste Mühe hatten, sich darin aufrecht zu halten, denn es ging ihnen bis an die Brust. Der Pächter hatte alles geflüchtet, was möglich war, und das Haus war nun ein Zufluchtsort der Hühner, der Hunde, Pferde und Affen geworden. Vorsichtigerweise hat er sich mit Lebensmitteln versehen, was ihm nun zu gut kommt, denn er ist jetzt von aller Verbindung abgeschnitten und für mehrere Tage ein Gefangener.

[1]) Das Modell, welches ihm für sein Bild «Die alte Olivenhändlerin» gedient hatte.

Die ganze Umgegend ist unter Wasser und nur hie und da ragt ein Dach, ein Baum, ein Pfahl daraus hervor. In der Ferne begrenzen Hügel den Horizont und darüber wölbt sich der Himmel voll schwerer, von der untergehenden Sonne rotgefärbter Wolken. Es ist prachtvoll!

Das immer noch trübe Wetter hat mir bis jetzt nicht gestattet, mit Dominguez' Porträt zu beginnen; dafür habe ich mich gestern im Palais San-Telmo installirt und heute habe ich dort von 8 Uhr morgens bis mittags und von 1 bis 6 Uhr gearbeitet. Denke dir, dass man auf Befehl des Herzogs ein ganzes Appartement von fünf schönen Zimmern zu meiner Verfügung gestellt hat, dessen absoluter Besitzer ich zur Zeit bin. Ohne dass ich die Räume verlassen muss, habe ich einen Badesalon zu meinen Diensten und alles, was für meine Toilette nötig ist: Wasser, jeden Tag frische Linge, Seife, Bürsten, Federn, Tinte, Papier und einen Bedienten, der alle Stunden kommt, um zu fragen, ob ich etwas bedarf, und bereit ist, sich in sechs Stücke zerschneiden zu lassen, um mir gefällig zu sein. Kurz, ich lebe wie ein Fürst und arbeite deshalb auch mit einer Lust ohnegleichen. Heute hat mich die anbrechende Nacht noch am Malen getroffen, so sehr hatte mich diese entzückende Infantin Isabelle von Bourbon, welche wir dem Zauberpinsel dieses erstaunlichen Goya verdanken, in ihren Bann gezogen. Je mehr ich dieses wunderbare Bild studire, wächst meine Begeisterung. Dieses kleine Mädchenantlitz ist zart wie ein Pfirsich, dieser Kinderbusen licht wie die Jugend. Und gezeichnet ist es mit einem Geist, der alles übertrifft. Frisch, jung, lebendig und hingeworfen mit der Meisterschaft eines Mannes, der seiner Kraft und seines Genies bewusst ist. Kurz, ich glaube, dass ich beim Kopiren dieses kleinen Meisterwerks sehr viel lernen und eine sehr angenehme Erinnerung an den wunderbaren Spanier mit nach Hause bringen werde. Ich bin so ruhig ihm gegenüber, ich kann ihn so gut verstehen, wenn ich seine Arbeit genauer betrachte, dass ich daran denke, noch länger hier zu bleiben . . . .

* * *

Ich habe meine Kopie des Porträts der Isabelle von Bourbon beendet, nachdem ich zuletzt noch drei Tage lang daran wie ein Negersklave drauf los gearbeitet habe. Drum will ich jetzt auch etwas

faulenzen. Meine Mühe ist nicht vergeblich gewesen; ich habe viel gelernt und bin mit meiner Kopie *durchaus zufrieden* [1]).

Um elf Uhr gehe ich zu Dominguez [2]), von dem ich ein erstes Porträt begonnen habe. Man sieht den Kopf im Profil, mit dem andalousischen Hut bedeckt. Die Jacke ist von violettem Sammet. Dieser schreckliche Mensch, der kaltblütig einen Menschen umbringen könnte, auch solche mit grösserer Kaltblütigkeit umgebracht hat, als wie er den Stieren zu Leib geht, ist der beste Mensch der Welt; er hat ein Herz wie Gold und ich kann Dir gar nicht sagen, was für eine Liebenswürdigkeit er gegen mich entfaltet. Es mag mir begegnen, was da will — auf ihn kann ich zählen. Sein Gesicht ist prächtig, von einer Zeichnung, die an Holbeins schöne Porträts erinnert, und *fett* wie ein Courbet.

* * *

Darüber bin ich mir jetzt klar geworden, dass ich mich nicht auf spanische Sujets werfen kann; um sie gut zu machen, müsste ich lange in diesem Lande leben, seine Sprache, Gebräuche und Sitten gründlich kennen und unter dieser originellen Bevölkerung heimisch werden, wie in meinem eigenen Lande. Dazu vermag ich es aber auf einer blossen Reise nicht zu bringen und ich beschränke darum mein Ziel darauf, mehr zu lernen als ich bis jetzt gewusst habe, die alten Meister zu erfassen, *um nach meiner Heimkehr dasjenige besser darstellen zu können, was mir mein eigenes Land bietet. Ich kenne es besser und liebe es eben doch leidenschaftlich.* Du verstehst, dass ich von der Schweiz, seinen Alpen, seinen Hirten spreche.

* * *

Granada, im März.

Diesen Morgen bin ich frühe aufgestanden und in aller Stille spazieren gegangen. Die Sonne hatte sich wieder gezeigt und der

[1]) Die von meinem Vater in seinem Brief selbst unterstrichenen Worte geben absichtlich eine Überzeugung kund, die bei seiner sonstigen Strenge gegen sich selbst — einer Strenge, die meine Mutter manchmal fast zum Verzweifeln brachte — ausserordentlich selten ist.

[2]) Einer der berühmtesten spanischen Toreros. Das Porträt, von dem hier die Rede ist, befindet sich im Museum zu Luzern.

Eindruck war darum gross, als ich in den ganz nahe bei meinem Hotel gelegenen Park trat, der die Alhambra umgibt; ungeheure Bäume mit feinem, zartem, jungem Grün befinden sich darin. Um die Stämme zieht sich grüner Rasen, Epheu, blühendes Immergrün, Weissdorn; das ist alles frisch, zierlich, voll Wohlgeruch; überall fliessen klare, kühle Wässerchen, überall springen Fontainen. Ich ging einen bergansteigenden Weg, der mich zum Kirchhof führte, wo ich eine prächtige Aussicht auf die Sierra Nevada genoss, *deren Schneegipfel mir immer mehr die Jungfrau in die Erinnerung zurückgerufen haben, wie man sie vom Turtmantal aus sieht.*

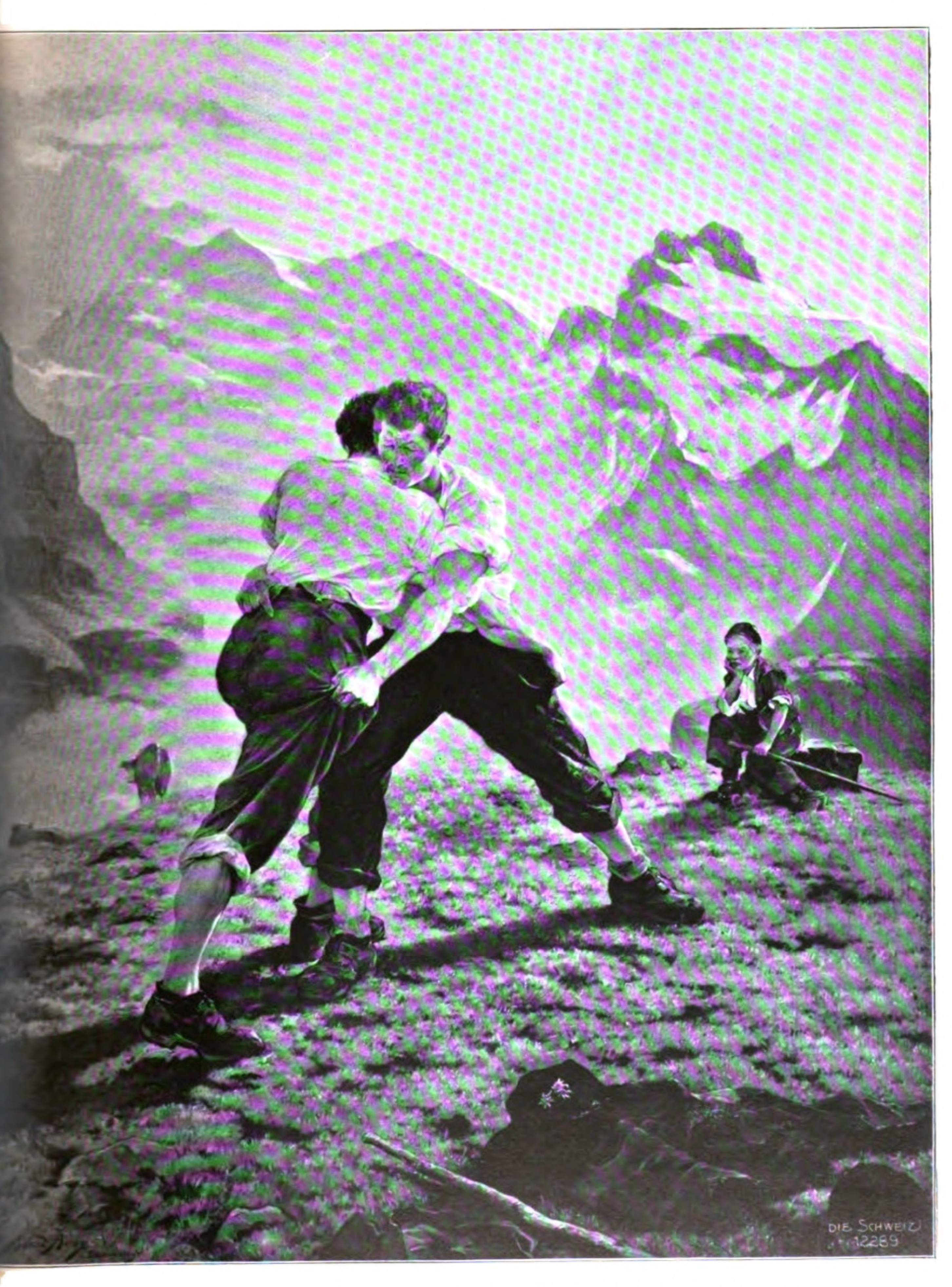
* * *

Dürrenberg[1]) (Kiental) **1887.**

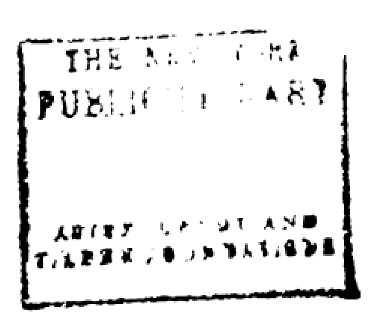
An seine Gattin.

Letzten Donnerstag ist die liebe Sonne wieder erschienen; Samstags habe ich mich auf den Weg gemacht, Sonntags habe ich einen prachtvollen Tag gehabt und davon nicht übel profitirt, aber heute Montag morgen bin ich bei strömendem Regen aufgewacht und

[1]) Ich habe keine Briefe aus den fünf Jahren finden können, die zwischen seiner spanischen Reise und seinen Alpenwanderungen liegen. Selten verliess er Paris, wo er sich 1882 niedergelassen hatte. Wir wissen, dass er sich dort nicht glücklich fühlte. Die Erinnerung an die zwei einsam im Turtmanthal zugebrachten Monate verfolgte ihn die ganze Zeit und führte ihn 1885 wieder in die Schweiz zurück. Gern wäre ich den Spuren seines Aufenthalts auf der Bundalp in seiner Korrespondenz nachgegangen. Die gleiche Fröhlichkeit, welche ihn in Sevilla ergriffen hatte, als Genf und die Schule hinter ihm lagen, ergriff ihn dort inmitten dieser prächtigen Natur, bei diesen braven Bergleuten. Niemals werde ich das Erstaunen vergessen, welches mich ergriff, als ich eines Abends unter der Führung eines kleinen, gleichaltrigen Sennenbuben die Bund-Hütten erreichte und dort meinen in Paris immer so sorgenvoll blickenden Vater sah, wie er eben den Sennen ein Spiel zeigte, das wir — ich war damals 15 Jahre alt — in der Schule zu spielen pflegten. Er war wieder ein Kind geworden, ein fröhlicher, kräftiger Junge, der kühn die benachbarten Berggipfel erkletterte oder sich im Schwingen mit seinen kraftvollen Gastgebern mass. Er war auf einen Monat auf Bund gewesen, als ich ihn dort besuchte. Kaum erkannte ich ihn wieder, so gebräunt war er, so sehr atmete sein schönes Antlitz Glück und Gesundheit, so jung und stark erschien er mir. Und jung war er ja eigentlich noch; nicht mehr als 37 Jahre zählte er. 1886 malte er auf dem Bürgli den « die Heerde zusammenrufenden Senn », 1887 in Dürrenberg seine « sich im Schwingen übenden Sennen ». Das war ein tolles Unternehmen. Ich sehe jetzt noch unsere Karawane, wie sie von Äschi aufbrach: drei schwerbepackte Träger und dann mein Vater, der sie um Haupteslänge überragte . . . ., ich sehe den langsamen, mühsamen Aufstieg, unsere Ankunft bei Nacht. Dann musste man die Leinwand aufspannen, eine Leinwand von m 3,20 auf m 2,50. Zweimal brach das Chassis. Man musste es mit dem Holz von jungen, im Tal gefällten Tannen verstärken. Dann mussten wir Schutzvorrichtungen gegen das Vieh und die



Im Schwingen sich übende Sennen.



jetzt schneit es wahrhaftig in grossen Flocken. Meine beiden Mannen schnarchen, was das Zeug hält. Du siehst, dass ich trotz aller meiner Anstrengungen und meiner Energie nicht dazu gelangen kann, so viele Hindernisse zu besiegen und Angst habe, aus diesem fürchterlichen Kampfe als Geschlagener hervorzugehen.

* * *

Äschi, Juni 1890[1].

An seinen Sohn.

Dein langer Brief, der mir die Unterredung mit Papa Menn wiedergegeben hat, war mir eine grosse Freude. Beim Lesen war es mir, als ob ich den grossen Meister selber höre, und das war mir ein Zeichen, dass Du ihn richtig verstanden hast. Ah! das sind keine

---

Unbill der Witterung herstellen. In der Morgenfrühe mussten die beiden Modelle, Gottlieb und unser braver Christian, die Leinwand auf ihre Schultern nehmen und sie auf eine Anhöhe tragen, die etwa eine halbe Stunde über den Hütten lag, und sie dort mit starken Stricken an Pfählen befestigen. Dann stieg mein Vater auf seine grosse Leiter, deren eine Seite, des Abhangs wegen, sechs Meter lang war. Vom Tal aus schien es, wie wenn er als schwarzer Punkt in der Luft hinge. Da malte er und musste manchmal fünf Minuten lang warten, bevor er einen Pinselstrich machen konnte, weil der Wind die Leinwand hin und her blies. Was war das für eine ungeheure, unsinnige Anstrengung, wenn ich dran denke! Er selbst zweifelte manchmal daran, wie man es aus diesen Zeilen sehen wird, ob er mit seiner Aufgabe zu Ende kommeu werde. Von allen Hindernissen war das Wetter wohl das hartnäckigste. Wie viel lange Tage mussten in der Hütte beim Feuer zugebracht werden, ohne dass man auch nur lesen konnte. Und doch waren wir vergnügt! Und die Nächte auf nassem Heu, das uns der Wind noch streitig machte. Unser Lager war über dem Stall. Am Balkenwerk des Daches befestigte Bretter bildeten unser Schlafzimmer. Um dahin zu gelangen, musste man sich an den Balken in die Höhe ziehen, und von Sitzen war keine Rede. Aber was hatte das zu sagen! Dann, wenn etwa das Regenwetter sich in die Länge zog, kehrte mein Vater nach Äschi zurück, um den Sonnenschein abzuwarten. Wie oft machte er sich, wenn die Wolken sich lichteten, nachts wieder auf den Weg, kam morgens früh an und setzte sich gleich an die Arbeit. Das war dann ein froher Augenblick, und wie hübsch auch die Abende am Hüttenfeuer, wenn Zahler, der Senn, Harmonika spielte und mit seinem Vater zusammen sang . . . .

[1]) Mein Vater hatte im Februar den «*Holzschlittler in den Berneralpen*» beendet, im März ein kleines Portrait von mir, im Mai einen «*Frühling in Äschi*». Jetzt hatte er eben im Schloss Greyerz die Panneaux von Corot, die sich dort befinden, kopirt. Seine «*Salzlecke der Schafe*», die er zu gleicher Zeit wie die Schwinger auf Dürrenberg begonnen und an Ort und Stelle 1889 beendigt hatte, waren damals in Genf ausgestellt. Die neuen Pfade, welche der sonst unter die Portraitisten klassifizirte Künstler eingeschlagen, hatten die Kritik verwirrt und sie verhielt sich ziemlich ablehnend gegen das «unglückliche Bild». Aber das Urteil Barthélemy Menns, den ich auf Wunsch meines Vaters darüber beraten hatte, lautete ganz anders, und das Vertrauen, welches dieser dem Meister entgegenbrachte, war so unbedingt, dass ihn dessen Urteil reichlich entschädigte.

Gemeinplätze und tröstet einen für die menschliche Dummheit. Aber das Unglück ist, dass es nicht viele Papa Menn gibt, und je älter Du wirst, desto mehr wirst Du finden, dass ihre Zahl sehr klein ist. Da siehst Du, was es heisst, an jemanden zu glauben. Ja, der Glaube! Das heisst der Glaube an die Verwirklichung eines mehr oder weniger entfernten Ideals. Und darum sagen die grossen frommen Denker, dass man ohne Religion nicht existiren könne, und sie haben recht ....

Du hast gewiss das alles empfunden, als Du Papa Menn zugehört hast, und ich glaube, dass Du Dich noch oft seiner schönen Worte erinnern wirst. Seine edle Persönlichkeit wird Dir oft helfen, die menschlichen Erbärmlichkeiten zu ertragen und zu verachten.

Es hat mich gerührt, was er über meine Schafe geurteilt hat, und das belebt meinen Mut mehr als alles andere. Die Hoffnung, dass es so sein werde, hatte mich auch veranlasst, dieses «Unglücksbild» nach Genf zu schicken, und im Grunde meines Herzens hatte ich es wirklich nur für Herrn Menn dort ausgestellt. *Das Lob, welches er ihm Dir gegenüber gespendet hat, ist darum auch der schönste Lohn, den ich erwarten konnte,* und darüber hinaus erwarte ich gar nichts.

* * *

Äschi [1]).

An seinen Sohn.

Oktober 90.

.... Sodann solltest Du für den Louvre alle Zeit verwenden, die dir frei bleibt. Da wirst du inmitten der alten Meister die schönsten Eindrücke der Natur wiederfinden und vielleicht noch etwas Rührenderes darüber hinaus. Aber um dahin zu gelangen, müssen Dich diese ausgezeichneten Geister erst in ihre Arbeit einweihen; denn leicht wird man nicht mit ihnen vertraut. Sie misstrauen den frivolen Leuten und den Schönschwätzern. Um sie zu besuchen, rate ich Dir, allein hinzugehen. Bei der ersten Begegnung werden sie sich vielleicht kühl benehmen, Dich wegen der Kühnheit Deines Kommens von oben herab ansehen. Aber das zweite Mal werden sie Deinen Wunsch, sie recht kennen zu lernen, würdigen

[1]) Diese Briefe erhielt ich in Paris, wo ich damals den Kurs der Louvre-Schule besuchte. Ich füge keinen Kommentar bei, aber man wird begreifen, mit welch tiefer Bewegung und Dankbarkeit ich sie wieder gelesen habe.

und es Dir mit der Tat zeigen. Zuletzt wirst Du ohne sie und ihren Rat nicht sein können, und sie werden Dir eine erhebende, zartgefühlte Aufmerksamkeit erweisen. Grüsse mir ein paar ihrer schönsten Meisterwerke: Titians und Rembrandts Portraits, seine Jünger von Emmaus, dieses unvergleichliche Wunderwerk, dessen tiefe Philosophie Du zu ergründen suchen wirst, wie die ganze Kunst, die drin liegt; die kleine Infantin von Velasquez, von deren Schläfe Henner sagt, dass sie das schönste Stück Malerei sei, welches er kenne, die reizenden Bilder Metzus und dann die Kreuzfahrer in Konstantinopel von Delacroix, sein Schiffbruch des Don Juan, seine Jüdischen Frauen, des grossen Troyon Rinder, die sich zur Arbeit begeben, die Ährenleserinnen von Millet und sein Frühling, *die ausgezeichneten Studien, welche der grosse Corot in Italien gemacht hat,* die Daubigny, nicht zu vergessen das Portrait von Courbet und sein Rehlager, Delacroix' Portrait, die staunenswerten Landschaften des Engländers Constable und gewisse Kleinmeister des 18. Jahrhunderts, die auch nicht zu verachten sind. Ah! den schönen Franz Hals habe ich noch vergessen, von dem ich eine Photographie besitze, und die Brouwer und der Hinkende von Ribera, der kleine Bettler, der seine Krücke auf der Achsel trägt etc. etc.... und die Zeichnungen!!!... und die Rousseau's.

Aber keine Übersättigung. Man muss sie nur in kleinen Portionen geniessen, *einen* Meister für sich sehen und verstehen, bevor man zu einem andern übergeht, dann vergleichen u. s. w. Du wirst sehen, welch ungemeinen Genuss Du in dieser Art Studium, der besten, die es gibt, finden wirst, indem Du Dich abseits von den Lebenden hältst, um in vertraute Gemeinschaft mit den grossen Toten zu treten.

* * *

Ich kann mir sehr gut vorstellen, mein lieber Sohn, was in Dir vorgegangen ist nach Deinem ersten Besuch im Louvre. Aber ich finde, dass Du weiter vorgeschritten bist, als ich es zu hoffen gewagt hatte. Ich hatte Dich ja auf die Schwierigkeiten aufmerksam gemacht, welche die grossen Meister demjenigen bereiten, der sie recht kennen lernen will, und glaubte, dass Du beim ersten Besuch noch weniger verstehen werdest.

Also, fahre nur fort. Gehe oft, recht oft, sie zu sehen. Studire sie in den Einzelheiten, dann vergleiche, und Du wirst sehen, dass

Du Dich bei ihnen in der besten Gesellschaft befindest, dass Dir unter ihnen wohl ist, weil sie Dich erheben, und dass Du sie endlich nicht mehr missen kannst. . . . Die «Tischlerfamilie» ist prächtig. Es wundert mich nicht, dass sie Dich so lebhaft bewegt hat; aber wenn sie verständlicher ist als die Emmausjünger, so ist sie dafür weniger erhaben, weniger tief. Alles ist vor Augen: Es ist mehr *geschrieben* und darum *leserlicher*, aber es ist weniger tief gefühlt und gedacht, und die Malweise lässt es spüren. Das Antlitz des Heilands, der sich im Brechen des Brotes zu erkennen gibt, ist etwas Wunderbares. Das ist der *Mensch*, der dem Volke entstammt und es retten will, indem er ihm eine schöne Weltweisheit beibringt. Und die andern, welch zweifelten, sind plötzlich ergriffen von dem Symbol der Gemeinschaft, der Brüderlichkeit — und plötzlich erleuchtet sind sie geblendet von der grossen Wahrheit und fallen in Verzückung. Und alles das in einem bescheidenen Raum aus der Zeit Rembrandts und in der Gestalt seiner Zeitgenossen, weil Lehre und Gesetz Christi für alle Zeiten und Völker die gleichen sind. . . . Aber wie dieser Kopf den Glauben an das ewig Schöne (aux belles choses) atmet, welche ideale Reinheit. welche Einfachheit und dabei welche Macht. Eine ganze Welt von Gedanken ist darin enthalten, und bewundernd gerät man ins Träumen. Jeder kann darin finden, was ihm wohlgefällt, nur nicht das Gewöhnliche und das schon Dagewesene. Das ist eben die *grosse* Kunst.

* * *

Insel Oleron [1]).

An seine Gattin.

La Brée, Juli 92.

Ein Dampfer erwartete uns. Die Überfahrt, welche, wenn ich nicht irre, anderthalb Stunden dauert, war prächtig und das Meer ruhig. Nichtsdestoweniger waren fast alle Damen seekrank, während

[1]) Mein Vater hatte eben die letzte Hand an sein Stück des Panoramas der Berner Alpen gelegt. Seine Landschaften vom Männlichen (Dämmerung im Tal, die Jungfrau etc.) hatten im Champ de Mars-Salon die Aufmerksamkeit der Künstler und Kritiker auf sich gezogen. Da wir den ganzen Winter in Paris zugebracht hatten, fühlte er ein grosses Bedürfnis nach frischer Luft, und gab darum der Einladung eines Freundes Gehör, ihn mit mir nach der Insel Oleron zu begleiten, während die «faux-terrains» des Panoramas angefertigt wurden. Bei Herrn P. verlebten wir reizende Tage. Aber — und darum habe ich dieses Bruchstück hier aufgenommen, — das Meer machte bei weitem nicht den gleichen, tiefen Eindruck auf Baud-Bovy, wie die Berge.

ich mit Vergnügen konstatirt habe, dass ich Seemannsfüsse und ein Seemannsherz habe. Oben auf der Kommandobrücke habe ich mit Daniel diese gute Luft bis in die Lungenspitzen eingesogen und diese enorme, stets wechselnde Wasserfläche bewundert, *aber im ganzen habe ich den Eindruck der Unendlichkeit viel weniger empfunden, als in unsern Bergen.* Der Horizont scheint nahe, wozu wohl die Rundung der Erde beiträgt, und gibt dem Geiste nicht diesen Eindruck der Unendlichkeit, wie ihn unser Hochgebirge hervorbringt. Vielleicht ist das ungerecht und scheint uns nur so, weil wir Kinder des Gebirges sind; das mag sein, aber für mich *ist* es so.

* * *

.... Und dann verstärkt sich ganz entschieden mein erster Eindruck immer mehr. Das Meer ist gewiss sehr schön und in gewissem Grade abwechslungsvoll, aber unser schöner Genfersee bietet den gleichen Blick und dazu noch die Vielgestaltigkeit seiner Ufer, die hier entschieden fehlt. Es fehlt der Schatten, die Berge, die Weiden, und dafür haben wir nur diesen beständigen Wind. Das gibt nach meinem Gefühl unsern Alpen den Vorzug, und der Eindruck der Grösse und Unendlichkeit ist dort viel packender.

* * *

Ich habe heute ein kleines Portrait von Herrn T. gemacht, das ich ihm natürlich schenken werde, und für Herrn P. eine kleine Marine, die ihn entzückt. Das waren meine ersten Waffentaten seit dem Panorama, und ich bin damit nicht unzufrieden. Aber wie leicht ist das Meer darzustellen im Vergleich zu unsern Bergen; nur ist es nicht so mannigfaltig und so interessant.

* * *

Hochkien 1893 [1].

An seine Gattin.

Ochkien 93.

.... Bis jetzt sind wir nur herumgeschlendert, aber alles ist bereit zur Arbeit und ich denke, wir werden sie morgen angreifen.

---

[1]) Dieser Sommer war einer der glücklichsten in einer Laufbahn voll zahlloser Sorgen, die ich nur andeuten zu sollen glaube. Mein Vater bemühte sich auch wirklich, sie gering

.... Ich habe prächtige Motive gefunden. Oh, diese Gebirgswelt, sie ist doch unerhört schön!

* * *

Wir haben wunderbares Wetter heute und haben diesen Morgen das reizende Schauspiel des Alpaufzugs genossen ....

Alle Tage stehen wir um 4 Uhr auf und frühstücken Kaffee mit Milch; dann gehen Tintin und ich auf eine erste Studie aus, während Daniel ungefährliche Klettereien unternimmt. Um 11 Uhr essen wir eine auszgezeichnete, immer wieder anders bereitete Suppe, die uns dieser brave Hiltbrand mit Virtuosität aus Brot, Butter und Käse kocht. Um halb eins folgt die dritte Studie, um 4 Uhr die vierte und um 7 Uhr kommt das Dîner: Eier, Milchkaffee, Butter, Käse und Brot. Dann machen wir einen kleinen Spaziergang, und um 9 Uhr steckt alles im Bett. Die Sennen sind freundlich, kurz, wir befinden uns ausgezeichnet und sehen alle prächtig aus ....

* * *

Diesen Morgen hatte uns ein Sonnenstrahl zu einer Studie eingeladen, aber mittags fing es wieder an zu regnen. Da habe ich alle Sennen und das Weibervolk zusammenkommen lassen, die haben uns famose Sachen gesungen und zuletzt haben wir im Kuhstall getanzt. Was für ein herrliches Leben! Das ist doch viel mehr wert als all die künstlichen und überfeinen Vergnügungen bei Euch drunten.

* * *

Letzter Tage haben wir ein ungeheures Feuer gemacht. Es war prächtig, diese Lichtfülle im Dunkel der Nacht und ringsherum sangen die Sennen ganz herrlich. Die Funken flogen in Sternen-Garben bis tief ins Tal hinein. Sonntag abends grosser Tanz im «taghell» er-

zu schätzen, damit sie ihn nicht zu Boden drücken. Im Monat Januar war er mit dem Kreuz der Ehrenlegion dekorirt worden unter Begleitumständen, die bereits erwähnt worden sind und ihn allein rührten, denn auf die offiziellen Ehrungen gab er wenig. Seine Ausstellung auf dem Champ de Mars erwarb ihm bedeutsames Lob. Diesmal fühlte er sich seiner selbst sicher. — Endlich begünstigte ihn auch das Wetter, und so führte er an diesem Orte, einem der wildesten der Berner Alpen, unter den Sennen, deren Tanzvergnügen er sogar teilte, mit wahrer Freude ein freies, tätiges Leben, wie es ihm Lust und Bedürfnis war.



Die Quelle des Bergbaches.

Hauteville, 2. Dez. 95.

.... Sie wissen, dass dieses teure Kind (sein Sohn) wie sein Bruder stets alle Hoffnungen und Kümmernisse mit mir und seiner Mutter geteilt hat. Es wird Ihnen daher auf alle uns betreffenden Fragen Bescheid geben können.

Er wird sagen, wie sich meine innere Wandlung vollzogen hat, und welche Gedankenkreise mich jetzt vorwiegend beschäftigen, das Ziel, welches ich mit meiner Kunst verfolge, das Ideal, dem ich mich zu nähern trachte. Er wird Ihnen von unserm Glauben erzählen und ich weiss, Sie werden ihn teilen. Er kann Ihnen einige der Überzeugungen erklären, zu denen ich in letzter Zeit gelangt bin und die ich Ihnen mitteilen möchte: .... Der Zweck der Kunst ist, Empfindungen der *Schönheit* zu wecken durch die symbolische *Deutung* der grossen Naturschauspiele, und eine *neue* Offenbarung derselben nach Massgabe des individuellen Ideals zu bieten.

* * *

Die *Kunst* ist darum der durch die Schönheit vermittelte menschliche Ausdruck der in der Natur liegenden Ewigkeitsgedanken!

* * *

Paris 1896 [1]), Juli.

Die prächtigen Kunstwerke, welche ich während meines allzu kurzen Aufenthaltes hier gesehen, die freundlichen Worte, welche

---

vor seinem geistigen Auge stand. Aber doch malte er nie anders als an Ort und Stelle. Stets darauf bedacht, die ganze Frische des Gefühls zu bewahren und doch gleichzeitig die Logik der wirklichen Dinge zu respektiren, unternahm er nichts, ohne — mit einem andern Wort Puvis de Chavannes' zu reden, — « bei der Natur die Ermächtigung zu seiner Arbeit zu holen ». Das schöne Bibelwort: « Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündet seiner Hände Werk », hatte für ihn einen wertvollen Sinn. Die Natur erschien ihm wie eine Predigt an den Menschen, eine unendliche, tiefe Offenbarung, die der Künstler für die Menschen zu erklären und zu deuten die Pflicht hat. « Eine Landschaft hat Gedanken und regt zum Denken an », sagt Balzac. Die Gemütsbewegungen und Gedanken, die er auf dem Antlitz der Berge geschrieben sah, dem Beschauer nahe zu bringen, war darum das erstrebte Ziel seiner letzten Bilder aus den Alpen. Seine Auffassung der « religiösen » Bestimmung der Kunst findet sich deutlich ausgesprochen in der Auseinandersetzung, die er am Ende des zweiten Briefes gibt.

[1]) Er machte damals eine Reise nach Paris, um sich über die Wirkung seiner Bilder auf dem Champ de Mars zu orientiren. Wie man sieht, war er nicht ganz davon befriedigt, wiewohl sie ihm von seite der Pariser Kritiker das grösste Lob erworben hatten. Mit Entzücken wohnte er einer Aufführung von Glucks Orpheus bei und kehrte dann am Tag der Eröffnung der Landesausstellung nach Genf zurück.

ich von grossen Künstlern und tiefen Denkern vernommen, die Ermutigung, welche ich erfahren habe, die *an meinen Bildern geübte Selbstkritik,* die unaussprechlich schöne Musik des grossen Gluck — alles das wirkt zusammen, um mir den nötigen Mut zur weitern Verfolgung meines Ideals wiederzugeben, und die Hoffnung, immer mehr dem strahlenden Ziel näher zu kommen, das ich ohne Schwäche und feiges Nachgeben erreichen möchte, immer mehr begeistert für die Freiheit, Liebe und Vernunft (toujours d'avantage passioné de liberté, d'amour et de raison).

* * *

Aschi[1]) 1896.

An seinen Sohn.

Ich schreibe dir von dem allem und doch hatte ich gestern die tiefe Empfindung, dass ich himmelweit über der Ausstellung und allem was drum und dran hängt, erhaben sei. Tintin und ich waren um Mitternacht von zu Hause ausgezogen bei klarem Sternenhimmel, doch ohne Mondschein. Um halb 4 Uhr waren wir auf Steinbergalp, haben dort den wunderbarsten Sonnenaufgang erlebt, der sich träumen lässt, und um 7 Uhr waren wir in Dürrenberg. Ich bin nicht schreibselig genug (pas assez descriptif), um dir alle unsre Eindrücke und alle die Prachtsschauspiele zu schildern, die wir zu sehen

---

[1]) « Unsere Landesausstellung, wohin er zwölf Bilder gesandt hatte, brachte Baud-Bovy nichts als Verdruss », schreibt J. Mayor in der Einleitung zum Katalog der nach seinem Tod veranstalteten Ausstellung. Er hatte unter der Bedingung ausgestellt, dass seine Bilder zusammen gruppirt werden; das wurde nicht berücksichtigt. Sodann glaubte weder der Staat noch die Stadt Genf eines der Werke erwerben zu sollen, die das folgende Jahr in Paris auf einer durch Puvis de Chavannes in der Galerie Durand-Ruel veranstalteten Ausstellung vereinigt, einen so bedeutenden Erfolg erzielten. — Die « Sérénité » u. a., welche sich jetzt im Luxembourg-Museum befindet, war damals in Genf ausgestellt. Und wenn man denkt, dass Fr. 200,000 für Erwerbungen ausgesetzt waren, begreift man einen derartigen Ostracismus wirklich nur schwer. Es ist wahr, dass mein Vater sich niemandem verpflichtet fühlen wollte, als seiner Kunst. Freunde, die wussten, was vorging, wollten, dass er sich an die Kunst-Kommission wende, aber er lehnte dies mit einer männlichen Entschiedenheit ab, deren Echo man hier finden wird. Das Bewusstsein indessen, im eigenen Lande so wenig Ermutigung zu finden, war ihm sehr schmerzlich. Nichtsdestoweniger malte er gerade damals, seines eigenen Wertes bewusst und der Zukunft sicherer als der Gegenwart, voll Verachtung für die menschlichen Kleinheiten mitten in einem Sturm materieller Sorgen und Enttäuschungen die « Seligkeit » und die « Ruhe » Die Berge gaben ihm Trost und Stärke. Die Ehrenbezeugung, die ihm Äschis Bewohner widmeten, half ihm, seinen Unwillen zu vergessen. Wenn er den Christus, von dem er spricht, für die Kirche nicht malte, so schenkte er dafür der Gemeinde eines seiner bedeutendsten Bilder, den « *Holzschlittler* », das jedes Museums würdig wäre.

bekommen haben und die um so wechselvoller waren, als wir abends bei der Heimkehr im Kienthal noch von einem gewaltigen Gewitter erwischt wurden. Donner auf allen Seiten, Hagelwetter, die Wege innert fünf Minuten in Wildbäche verwandelt. Um 10 Uhr kamen wir zu Hause an, durch und durch nass, aber entzückt von unsrer schönen Tagesreise. Du siehst hieraus, dass dein alter Vater noch nicht ganz eingerostet ist. Du weisst, wie weit es ist bis Dürrenberg [1]) hin und zurück, und wenn man dann da oben noch nach allen Seiten herumläuft, so ist das eine ganz respektable Leistung. Oder was sagst Du dazu? Heute bin ich vollkommen munter und zu jedem Tun entflammt.

* * *

Äschi, 21. August 96.

Wenn Du, was mich betrifft, meinst, dass diese tragische Geschichte meiner Ausstellungsbilder mich veranlassen könnte, an meiner Denk- und Handlungsweise irgend etwas zu ändern, so bist du ganz im Irrtum. *Im Gegenteil: Ich will meine Unabhängigkeit mehr als je wahren. Durch Mittel, die mir gegen das Herz gehen,* mich denen aufdrängen, welche an meiner Malerei keinen Geschmack finden und sie nicht verstehen, will ich je länger je weniger. Ich habe das unbestimmte Gefühl, noch etwas schaffen zu können, das bleiben wird; diese Hoffnung genügt mir und wenn man jetzt nichts von mir wissen will, so wird man mich später zu Ehren ziehen, und wenn man mich erst nach meinem Tode beklatscht, je nun, dann wird es Euch zu gut kommen und Ihr werdet Euch darüber freuen .... Und dann schätze ich mich sehr bescheiden, wenn ich mich betrachte, aber hoch, wenn ich mich vergleiche.

.... Ich habe in Krattigen eine grosse Landschaft zu malen begonnen, die ich « Seligkeiten » heissen werde, eine andere mit dem See und den Bergen hier, der ich den Namen « Ruhe » gebe und eine dritte, « vor dem Sturm ». Aber werde ich dazu kommen, alles zu bewältigen? ....

Ich habe hier eine wahre Freude erlebt: Die Gemeinde Äschi, welche, wie es scheint, findet, dass ich ihr Ehre mache, hat mir das Ehrenbürgerrecht verliehen und mich damit von allen Steuerverpflichtungen, sowohl gegen sie als gegen den Staat befreit. *Wahrhaftig, es sind doch nur die ganz einfachen und die hochgebildeten*

---

[1]) Von Äschi bis Dürrenberg 7 bis 8 Wegstunden.

Menschen interessant; die andern, das Spiessbürgervolk: Mittelmässigkeiten, Mediocritas mediocritatis, gerade recht, um mit Vergnügen darauf zu pfeifen ....

Apropos Pfarrer: Aus Dankbarkeit werde ich vielleicht für die Gemeinde Äschi einen grossen Karton, den Heiland darstellend, zeichnen, nach dem ein Glasgemälde für die Kirche angefertigt würde. Du siehst, dass ich damit wieder auf dem besten Wege bin, reich zu werden. Aber es sagt mir eben zu!

* * *

Le Prey, Territet, Juni 1898[1]).

An einen Freund.

Wie viel Traurigkeit gibt es doch in dieser Welt! Wie viel Feigheit, wie viel Selbstsucht. Und doch lassen sich durch das Krachen dieses alten, sozialen Baues so viel edle Stimmen hören, und was sie sagen, ist bis jetzt noch nie gesagt worden und gibt denen Mut, die an die Zukunft glauben.

Vielleicht, dass nach dem grossen Zusammenbruch, der sich vorbereitet, eine bessere Menschheit folgen wird .... *Grosse Nebelmassen ziehen rasch vor den Fenstern vorbei, zum Verzweifeln dicht,* und verhüllen alles. — Dann plötzlich lichtet sich etwas ganz da drüben, ich entdecke einen Berggipfel und ein Stück Himmel dahinter .... Und ich denke, dass es mit uns ganz gleich geht, und dass den Finsternissen, die sich zusammenballen, das Licht folgen wird, das süsse Licht der reinen Freiheit, der Liebe und der Vernunft! ....

November 98.

Ich leide immer unter dem, was in Frankreich geschieht: Was gibt's doch für Lumpen und Feiglinge in der Welt! was für Heuchler und Lügner. Aber ich habe doch Vertrauen zu der Macht der Wahrheit. Die Freiheit wird doch endlich obsiegen und mit ihr die

---

[1]) In diesen letzten Briefen ist von der «Affaire Dreyfus» die Rede, deren Entwicklung er mit peinigender Angst verfolgte. Seit der Verurteilung Zolas wollte er das Band der Ehrenlegion nicht mehr tragen. — Was er von dem Gipfel sagt, der ihm im Nebel erschienen sei, lässt, wie mir scheint, den realistischen Sinn des Symbolismus seiner Bilder verstehen. In einem Artikel, der im Journal de Genève anlässlich der Herausgabe der ersten Blätter des Albums von Radirungen nach seinen Bildern erschienen ist (er erfreute Baud-Bovy noch in den letzten Tagen seines Lebens), hat Herr Paul Seippel in bewundernswerter Weise das «Unendliche» hervorgehoben, welches beispielsweise aus Bildern wie «Die Einsamkeit» uns entgegentritt, an die man bei der betreffenden Stelle dieses Briefes unwillkürlich denkt.

Güte und das Glück. Aber wir freilich werden diese glücklichen Tage nicht mehr sehen. Unsere Freude muss darin bestehen, an ihrem Kommen zu arbeiten.

Oktober 98.

Wie Du es so richtig gefühlt hast, mein Freund, beweine ich den grossen Puvis, diesen trefflichen Freund, diesen tapfern Kämpfer. Aber *mein* Verlust ist nichts gegen den, welchen die Menschheit erleidet. Denn wie viel schöne Dinge hatte er aus der Fülle seines Genies heraus noch zu sagen! Und was er für das Pantheon unternommen hatte, ist nicht vollendet. Er hat die, welche er so sehr geliebt hatte, seine langjährige Gefährtin, nicht überleben können. Der Tod ist doch grausam!

Was für eine schreckliche Angst litten wir letzter Tage beim Lesen dessen, was in Paris vorgeht! Aber es scheint heute, dass die Regierenden sich doch aufraffen und die Wahrheit ihren Weg macht. Blind sind die, welche ihre Macht leugnen; hoffen wir immer gewisser!

* * *

«Was Baud-Bovy gewollt, und was er für die Gebirgsmalerei getan hat, finde ich am besten in einem Briefe ausgedrückt, den mir der Maler 1896 geschrieben hat und aus dem ich zum Schlusse eine Stelle hier anzuführen mir erlaube: Ich bin weit davon entfernt, schreibt in bescheidener Weise Baud-Bovy, meinen Traum verwirklicht zu haben; je weiter ich komme, desto deutlicher sehe ich alle Schwierigkeiten, aber desto mehr wächst auch meine Begeisterung.

Ich habe die grösste Hochachtung für alle die Anstrengungen [1], mit denen das Hochgebirge umworben worden ist; aber ich finde, dass alle die Maler, welche sich diesem Gegenstande bis jetzt gewidmet haben, nur die Augenblicks-Seite erfasst haben, mit wenig Deutung und Übersetzung, oder dass sie nur die Details erfasst haben, das Ereignis, das zufällige, das bloss malerische, oder das theatralische, dekorative, im oberflächlichen Sinne des Wortes (nicht in dem Sinne, den ich damit verbinde, wenn ich an meinen Freund, den grossen Puvis de Chavannes denke). Scheint es Dir nun nicht, wie mir, dass es auf dem so eröffneten Wege für die Malerei noch etwas ganz anderes zu tun gäbe?

---

[1]) Von seinen Vorgängern bewunderte er ganz besonders Albert de Meuron, dessen kräftige und freimütige Art ihm zusagte. Auch eine kleine Ansicht des Montblanc von A. W. Töpfer habe ich ihn als Meisterwerk rühmen hören.

In dieser wunderbaren Gebirgsumgebung, dieser auserwählten Welt vollkommenster Freiheit, wird alles einfacher und grösser, fern von den kleinlichen Persönlichkeitsfragen und der Misère unsrer kränkelnden Menschheit. Für den, der zu sehen und zu fühlen versteht, erhält alles einen tiefen und unendlichen symbolischen Sinn, wie er mir in der Tiefe aller Meisterwerke verborgen zu sein scheint. In der Gebirgswelt ist das Symbolische mehr als anderswo greifbar und das empfinden wir in so überwältigender Weise.

Aber, verstehe mich wohl, ich verlange nicht, dass der Maler sein eignes Gebiet verlassen solle; zu allererst soll er immer Maler bleiben [1]) . . . .

In diesen Zeilen, die ich nur mit Bedauern kürze, hat Baud-Bovy treffend sein Streben und sein Werk charakterisirt. Ohne einen Augenblick aufzuhören, Maler zu sein und seiner Natur treubleibend, hat er die Alpenwelt gepriesen als begeisterter Sänger, und hat sie mit Schönheit umkleidet, indem er ihr das Geheimnis dessen ablauschte, was sie von innersten Gedanken und Empfindungen in sich schliesst; er hat seine ganze schönheitsdürstende und dem Unendlichen offene Seele hineingelegt. Und die Alpenwelt hinwieder hat seinen letzten Werken und seinen letzten Tagen etwas von ihrer Grösse und erhabenen Heiterkeit verliehen. »

* * *

Als ich dieser Auswahl von Briefen noch einige Schlussworte beifügen wollte, hat mir eine solche Flut von schmerzlichen und freundlichen Gefühlen das Herz bewegt, dass ich mich ausser Stande gesehen habe, dieser Pflicht zu genügen. Ich habe darum ganz einfach Herrn C. Vallette das Wort gelassen, indem ich den Schluss der erschöpfenden und ergreifenden Skizze wiedergegeben habe, die er dem im Musée Rath zur Ausstellung gelangten Lebenswerke meines Vaters gewidmet hat. Es ist, wie mir scheint, nicht möglich, besser als es mit Hülfe dieses Briefes geschehen ist, dessen bedeutendste Stellen hier wiedergegeben sind, in wenigen Worten den Charakter des Mannes und seiner künstlerischen Persönlichkeit in das richtige Licht zu setzen.

DANIEL BAUD-BOVY.

---

[1]) Dieser Brief ist auch von H. Ed. Rod in einem Kapitel des schönen Werkes: Die Schweiz im 19. Jahrhundert, publizirt worden, das unter der sachkundigen Leitung des Herrn Prof. Paul Seippel erschienen ist.

Neujahrsblätter

der

Zürcher Kunstgesellschaft

Erste Reihenfolge

1805—1840

Format 18,5 × 22,5 cm.

Jahr	Inhalt	Verfasser	Preis Fr.
1805	Joseph Werner, Maler, von Bern	Insp. Horner	1.50
1806	Felix Meyer, Landschaftsmaler, von Winterthur	Derselbe	—
1807	J. Rudolf Schellenberg, Maler, von Winterthur	Ulrich Hegner	—
1808	Alexander Trippel, Bildhauer, von Schaffhausen	Insp. Horner	3. —
1809	Rudolf Füssli, Genremaler, von Zürich	Derselbe	2. —
1810	Sigm. Freudenberger, Genremaler, von Bern	Sigm. Wagner	—
1811	Jakob Merz, Kupferstecher, von Buch	Insp. Horner und W. Veit	3. —
1812	Salomon Gessner, Idyllendichter und Maler, von Zürich	Insp. Horner	—
1813	Ludwig Hess, Landschaftsmaler, von Zürich	Derselbe	—
1814	Heinr. Freudweiler, Genremaler, von Zürich	Derselbe	—
1815	Anton Graf, Portraitmaler, von Winterthur	Derselbe	—
1816	Gottfried Mind, Maler, von Bern	Sigm. Wagner	3. —
1817	Ludw. Aberli, Landschaftsmaler, von Winterthur	Heinr. Rieter	3. —
1818	J. H. Lips, Kupferstecher, von Zürich	J. H. Meier	—
1819	Heinr. Rieter, Landschaftsmaler, von Winterthur	Nikl. König	3. —
1820	Salomon Landolt von Zürich	David Hess	2. —
1821	Joh. Weber, Landschaftsmaler, von Bern	Insp. Horner u. S. Wagner	1.50
1822	Joh. Casp. Kuster, Landschaftsmaler, von Winterthur	Ulr. Hegner	1. —
1823	Heinr. Wüest, Landschaftsmaler, von Zürich	Insp. Horner	1.50
1824	Heinr. Maurer, Landschaftsmaler, von Zürich	J. Heinr. Meier	1.50
1825	Joh. Heinr. Troll, Kupferstecher, von Winterthur	Ulr. Hegner	1.50
1826	J. Heinr. Füssli, Historienmaler, von Zürich	Insp. Horner	1.50
1827	Joh. Pfenninger, Portrait- und Genremaler, von Stäfa	Derselbe	1.50
1828	Konr. Gessner, Maler, von Zürich	Derselbe	1.50

Jahr	Inhalt	Verfasser	Preis Fr.
1829	Joh. Casp. Huber, Maler, von Zürich	Derselbe	1. 50
1830	J. Martin Usteri, Dichter und Zeichner, von Zürich .	Dav. Hess	1. 50
1831	Heinr. Füssli, Maler, von Zürich	Insp. Horner	1. 50
1832	Dan. Alb. Freudweiler, Portrait- u. Genremaler, von Zürich	Wilh. Füssli	1. 50
1833	J. Heinr. Meier, Kupferstecher, von Zürich	Dav. Hess	1. 50
1834	J. Casp. Schinz, Maler, von Zürich	Matth. Schinz	1. 50
1835	J. J. Biederman, Maler, von Winterthur	C. W. Hardmeyer	1. 50
1836	Fel. Maria Diogg, Portraitmaler, von Urseren . . .	Derselbe	2. —
1837	F. Niklaus König, Maler, von Bern.	Derselbe	2. —
1838	J. J. Wetzel, Landschaftsmaler, von Uhwiesen . . .	Derselbe	1. 50
1839	Heinr. Keller, Bildhauer, von Zürich	Derselbe	2. —
1840	J. Christ. Mieville, Landschaftsmaler, von Basel . . .	Derselbe	1. 50

Zweite Reihenfolge

1841—1900

Format 23 × 30,5 cm.

Jahr	Inhalt	Verfasser	Preis Fr.
1841	Leopold Robert, Genremaler, von La Chaux-de-Fonds	C. W. Hardmeyer	2. —
1842	Joseph Heinz, Maler, von Bern	Derselbe	2. —
	Bericht über die erste schweizer. Kunstausstellung im Jahre 1840		
1843	Künstl. Bestrebungen in Zürich bis auf die Reformation	Derselbe	1. —
	Bericht über die schweizer. Kunstausstellung im Jahre 1842		
1844	David Hess von Zürich	Dr. J. H. Meyer-Ochsner	1. 50
	Dietrich Meyer, Maler, seine Söhne und Enkel . . .	C. W. Hardmeyer	
1845	Joh. Dünz, Maler, von Bern	Derselbe	1. —
	Kunst und Künstler in Zürich bis zur Mitte des 17. Jahrh.		
	Bericht über die schweizer. Kunstausstellung im Jahre 1844		
1846	Caspar Rahn, Landschaftsmaler, von Zürich	Pfr. Corrodi	1. 50
	Inhaltsverzeichnis der Neujahrsblätter 1805—1840 . .	Verw. J. Hess	
1847	Das Malerbuch, I. Abteilung	Verw. J. Hess	1. —
	Hs. Conrad Stadler, Architekt, von Zürich	Prof. Dr. Bluntschli	
1848	G. Lory, Vater und Sohn, Maler, von Bern	Prof. Brunner, Bern	1. 50
	Ausstellung zur Eröffnung des Kunstgebäudes . . .	Verw. J. Hess	
1849	Das Malerbuch, II. Abteilung	Derselbe	1. 50
1850	Samuel Amsler, Kupferstecher, von Schinznach . . .	J. M. Ziegler	—
1851	Franz Hegi, Kupferstecher, von Zürich	J. Hess und D. Nüscheler	1. 50
1852	H. Meyer, Hofrat, von Zürich	Dr. J. H. Meyer-Ochsner	1. 50
1853	Joh. Aberli, Medailleur, von Winterthur	J. M. Ziegler	1. 50
1854	J. J. Wolfensberger, Maler, von Russikon	Frau Wolfensberger	1. 50
1855	Wilh. Meyer, Maler, von Zürich	Dr. Fehr	1. —
1856	Carl J. J. Schulthess, Maler, von Zürich	J. Hess	1. 50
	Bericht über die Kunstausstellungen 1846—1854 . .		
1857	J. C. Zeller, Maler, von Hirslanden	Dr. J. H. Meyer-Ochsner	1. —
1858	Joh. Jakob Stadler, Maler, von Zürich	J. Hess	1. —
	Schenkungen an die Künstlergesellschaft 1848 – 1857 .		
1859	Peter Birman, Maler, von Basel	J. Birmann	1. 50
1860	J. Georg Müller, Architekt, von Mosnang	J. M. Ziegler	3. —
	J. M. Usteris artistischer Nachlass	J. Hess	
1861	J. J. Meier, Landschaftsmaler, von Meilen	Derselbe	4. —
1862	G. A. Wegman, Architekt, von Zürich	Derselbe	3. —
1863	J. M. Jos Würsch, Maler, von Buochs	Derselbe	2. —
1864	Joh. Notz, Maler, von Zürich	Derselbe	1. —
1865	Heinrich Keller, Kartograph, von Zürich	Derselbe	2. —
1866	Alex. Calame, Landschaftsmaler, von Genf	Derselbe	4. —
1867	Wilhelm Scheuchzer, Maler, von Zürich	Dr. Jentsch	1. 50
1868	Conrad Hitz, Portraitmaler, von Langnau	Reishauer-Bodmer	3. —
	Übersicht der Sammlungen der Künstlergesellschaft, I	J. Hess	

Jahr	Inhalt	Verfasser	Preis Fr.
1869	J. J. Öri, Maler, von Zürich	J. Hess	3. —
	Übersicht der Sammlungen der Künstlergesellschaft, II	Derselbe	
1870	H. Max Imhof, Bildhauer, von Bürglen (Uri)	E. Prosch	1. 50
1871	F. Simon, Maler, von Bern	Prof. R. Hofmeister	2. 50
	Übersicht der Sammlungen der Künstlergesellschaft, III	J. Hess	
1872	Ferd. Stadler, Architekt, von Zürich	Derselbe	4. 50
1873	Max de Meuron, Landschaftsmaler, von Neuenburg	Derselbe	4. 50
	Fried. Meier-Schulthess, Landschaftsmaler, von Zürich	W. Meyer, Stadtrat	
1874	Aurèle Robert, Maler, von La Chaux-de-Fonds	Prof. Dr. R. Rahn	2. —
1875	Jakob Suter, Landschaftsmaler, von Zürich	Pfr. Fröhlich	1. 50
	Leonh. Tanner, Portraitmaler, von Lützelflüh	S. Buff	
1876	Joh. Fr. Dietler, Maler, von Solothurn	Fr. Otto Pestalozzi	1. 50
	Traugott Schiess, Landschaftsmaler, von Herisau	J. G. Steffan, Maler	
1877	Heinrich Merz, Kupferstecher, von St. Gallen	C. Gonzenbach	1. 50
	Lebensskizze der Künstlergesellschaft Zürich	Prof. R. Hofmeister	
1878	Prof. J. J. Ulrich, Maler, von Zürich	von Erlach-Ulrich	5. —
1879	Charles Gleyre, Maler, von Chevilly	Prof. R. Hofmeister	1. 50
1880	Bernardino Luini, Maler	Dr. Carl Brun	1. 50
1881	Ludwig Vogel, Historienmaler, von Zürich	Prof. Sal. Vögelin	4. —
1882	id. id. (Fortsetzung u. Schluss)	Derselbe	3. —
1883	Paul und Theod. von Deschwanden, Maler, von Stans	Fr. Otto Pestalozzi	1. 50
1884	Erinnerungen aus der Landesausstellung 1883 in Zürich	Prof. Jul. Stadler	1. 50
1885	Kreuz- und Querzüge eines Schweizer Malers (W. Huber)	Dr. Carl Brun	1. 50
1886	Jost Jos. Niklaus Schiffmann, Landschaftsmaler, von Luzern	Prof. H. Reinhard	2. —
1887	Jakob Joseph Zelger, Landschaftsmaler, von Stans	R. Pestalozzi-Wiser	2. —
1888	Caspar Bossbard, Historienmaler, von Pfäffikon	Dr. Ed. Suter	2. —
1888	Festschrift zur Feier des einhundertjährigen Bestandes der zürcherischen Künstlergesellschaft	R. Pestalozzi-Wiser und Fr. Otto Pestalozzi	5. —
1889	Aus dem Briefwechsel des Berner Kunstfreundes Sigmund von Wagner mit David Hess, I. Teil	Fr. Otto Pestalozzi	2. -
1890	id. id. II. »	Derselbe	2. —
1891	Auguste Veillon, Maler, von Bex	R. Pestalozzi-Wiser	3. 50
1892	François Bocion, Maler, von Lausanne	Pfr. Dr. Furrer	2. 50
	Otto Fröhlicher, Maler, von Solothurn	Dr. O. Gamper	
1893	Auguste Bachelin, Maler, von Neuenburg	R. Pestalozzi-Wiser	2. —
1894	Aloys Fellmann, Genremaler, von Sursee	Staatsschreiber Schnyder	2. —
1895	Sal. und Arnold Corrodi, Maler, von Zürich	H. Corrodi	4. —
1896	Raphael Ritz, Genremaler, von Niederwald	L. von Roten	2. 50
1897	Gustav Castan, Maler, von Genf	C. G. Diodati	2. 50
	Alfred Dumont, Maler, von Baulmes	Alfonse Revillod	
1898	Prof. Ernst Gladbach von Darmstadt	W. L. Lehmann	2. 50
1899	Prof. Antonio Ciseri, Maler, von Ronco	J. Hardmeyer	3. —
1900	August Weckesser, Historienmaler, von Winterthur	Dr. Otto Waser	3. —

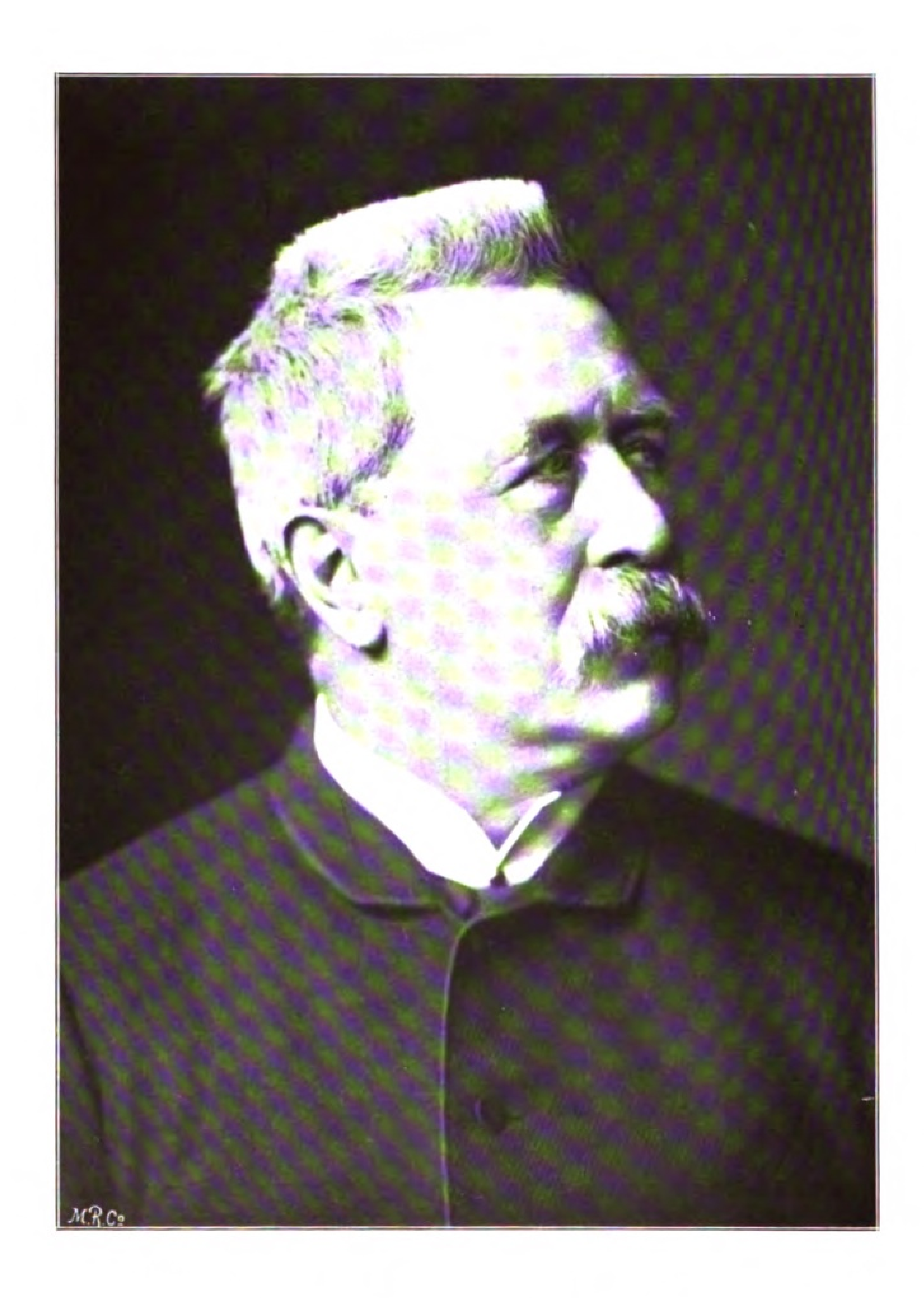
NEUJAHRSBLATT der Zürcher Kunstgesellschaft 1902



Arnold Böcklin in Zürich

Buchdruckerei Berichthaus - Zürich





ARNOLD BOECKLIN.

Geboren am 16. Oktober 1827 in Basel.

Gestorben am 16. Januar 1901 in San Domenico di Fiesole.

Cliché von der «Schweiz. Bauzeitung».

NEUJAHRSBLATT

DER

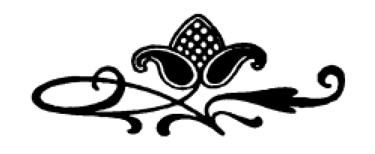
KUNSTGESELLSCHAFT IN ZÜRICH

FÜR

1902

ARNOLD BÖCKLIN

in ZÜRICH.



BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS (VORM. ULRICH & CIE.)

Sieben Jahre, von 1885—1892, hat Arnold Böcklin in Zürich verbracht. Es ist lockend, ehe sie undeutlich werden und entschwinden, den Spuren seines Tuns in dieser glanzvollen Zeitspanne nachzuschreiten; es ist dankbar, die Erinnerungen an jene denkwürdigen Tage festzuhalten, bevor sie verblassen und sich verflüchtigen.

Aus diesen Erinnerungen auf dem beschränkten Raume der nachfolgenden Blätter ein etwelchermassen abgerundetes Bild zu gestalten, war vielleicht möglich, ein erschöpfendes in keinem Fall. Manches konnte nur gestreift, Vieles musste übergangen werden.

Es bleibt meine Absicht, das hier behandelte Thema später wieder aufzugreifen und nach Kräften zu erweitern.

Indem ich allen Denen, die mir mit ihren Beiträgen hilfreich zur Hand gingen, meinen herzlichen Dank sage, bitte ich sie zugleich, mir ihre Korrekturen und Einwände nicht vorzuenthalten und mich auch fernerhin mit ihrem Wissen zu unterstützen.

ADOLF FREY.

5

Arnold Böcklin

in Zürich.

Nachdem es ihm nicht beschieden worden war, in der Vaterstadt Basel oder in München einzuwurzeln, hatte sich Arnold Böcklin 1875 in Florenz niedergelassen. Von einem Kreise bewundernder Schüler umgeben, schuf er dort ein Meisterwerk über das andere. Da ihn das deutsche Publikum kaum kannte und ihn, wenige Ausnahmen abgerechnet, die Kritik belächelte oder beschwieg, so gewann es den Anschein, als ob er seine Werkstatt nirgend anderswo mehr aufschlagen und an den blühenden Ufern des Arno verharren würde, bis man ihn hinüberruderte zu der Insel der Toten.

Hätte er allein gestanden, so wäre es wohl sicher so gekommen. Aber die Rücksicht auf die Ausbildung der Söhne bewog ihn zu einem Wechsel des Wohnsitzes. Schon im Jahre 1883 brachte ein Zürcher, der ihn in Florenz besuchte, die Kunde, der Maler gedenke nach Zürich überzusiedeln, dessen Mittelschulen und Polytechnikum eine Fülle und einen Betrieb der Studien darbiete, wie sie an keiner italienischen Unterrichtsanstalt zu finden seien.

1884 klopfte es eines Herbsttages draussen am Zürichhorn an Meister Kollers Atelier, und vor den Überraschten und Erfreuten trat Böcklin, der, dem Schreiben allezeit abhold, selbst dem seit



Eingang zum Atelier. (Phot. Link.)

vier Jahrzehnten Befreundeten sein Erscheinen mit keiner Zeile verkündet hatte. Er war vorläufig ohne die Seinen gekommen, um ein Atelier aufzutreiben. Das erwies sich nun freilich als ein etwas mühseliger Handel, der ihm manchen Gang und nicht wenig Kopfzerbrechen verursachte. Unter den vorhandenen Räumen und Gebäulichkeiten, die in Frage kommen konnten, sagte ihm nichts zu; und da er durchaus Wohnung und Werkstatt getrennt zu haben wünschte, so beschloss er, ein Atelier zu bauen, und erwarb, von Koller und Professor Georg Lasius beraten, in Hirslanden ein Grundstück nahe an der Freien Strasse, früher Sonnenstrasse. Von Florenz aus, wohin er nach einigen Wochen



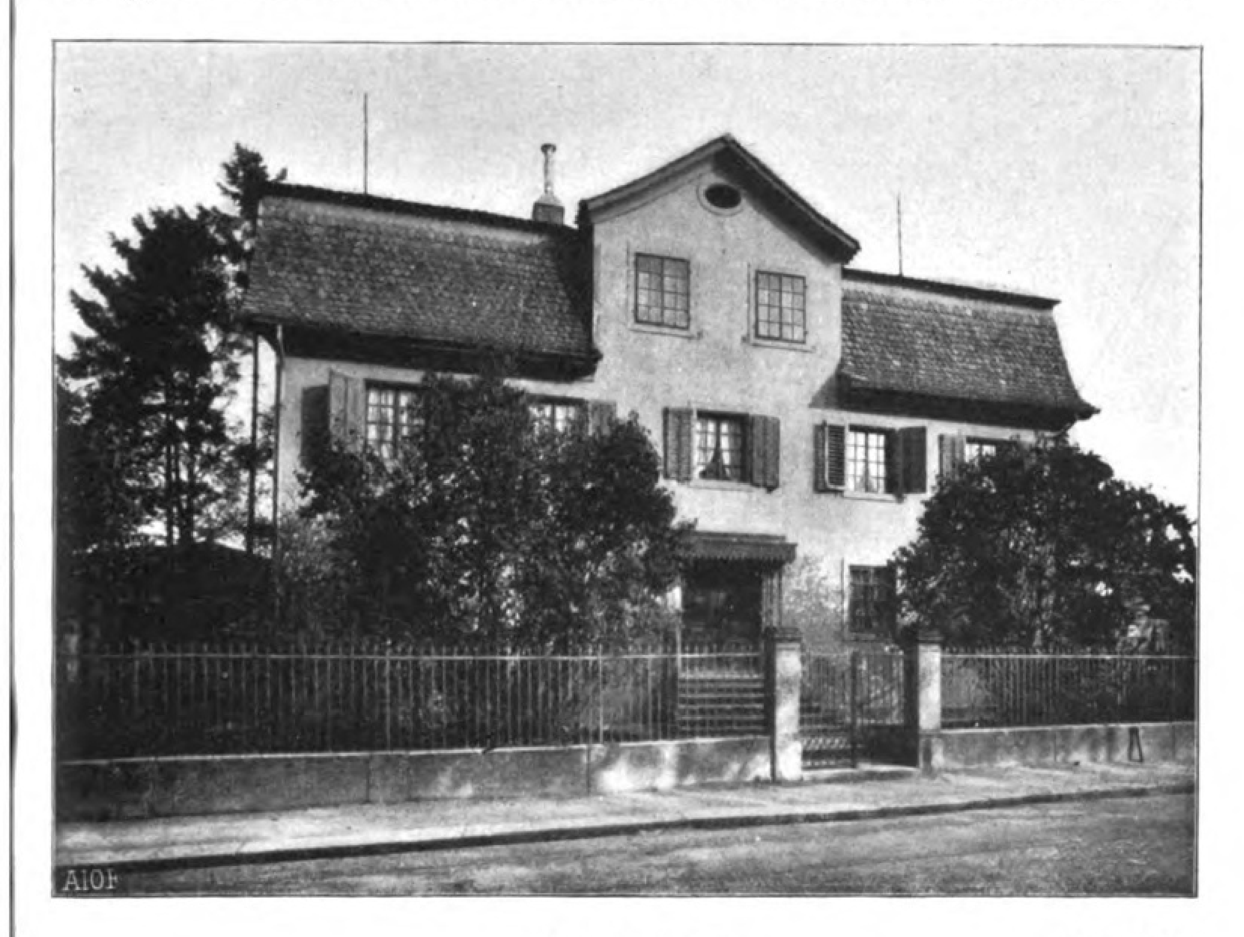
Haus an der Hottingerstrasse Nr. 30. (Phot. Link.)

zurückkehrte, schickte er Lasius die Bauskizze und fixirte, soweit es nicht schon mündlich geschehen war, seine Wünsche über Ausstattung, Einrichtung u. s. w. Im Januar 1885 wurde der Grundstein gelegt zu dem eigentümlichen Gebäude, das durch seine Form und, mit andern zu gleichen Zwecken bestimmten verglichen, auch durch seine ungewöhnlichen Dimensionen auffällt. Die Umwohner sollen es damals den «Komediwagen» getauft haben [1]).

Schon im Mai malte Böcklin darin. Er war nämlich im Frühling mit seiner zahlreichen Familie — sie bestand aus der Frau, vier Söhnen, zwei Töchtern und dem Gatten der einen, dem Bildhauer

[1]) Albert Fleiner in «Arnold Böcklin in Zürich». Persönliche Erinnerungen an den Künstler, insbesondere aus der Zeit seines Aufenthaltes in Zürich (1885/92), mitgeteilt bei der Arnold Böcklin-Feier der «Zunft Hottingen» (Feuilleton der «Neuen Zürcher-Zeitung» vom 20.—25. Oktober 1897).

Peter Bruckmann — wirklich über die Alpen gekommen und hatte im ersten Stocke des Hauses Nr. 30 an der Hottingerstrasse Wohnung bezogen. Hier duldete es ihn nicht lange, und er mietete das Einfamilienhaus «zur Eidmatte» an der Forchstrasse, das er mit den Seinigen ausschliesslich bewohnte. Umgeben von grünen Wiesen, auf drei Seiten von Bäumen umstanden, sah es mit dem blassrot angestrichenen Waschhaus dahinter fast aus, namentlich in der Dämmerung, wie eine Partie aus einem der früheren Bilder Böcklins. Er



Haus «Zur Eidmatte». (Phot. Link.)

befand sich hier wohl und behaglich; die etwas düsteren Räume erhellte er etwelchermassen durch lebhafte Anstriche, indem er mit schwarzer und roter Leimfarbe an dem Holzgetäfel eine Art pompejanischer Malerei eigenhändig anbrachte, die Fussböden mit bunten Teppichen bekleidete und die Wände mit Familienbildern und besonders lieben Studien schmückte [1]).

Das Haus stand damals noch frei, das ganze Quartier war noch stiller, ländlicher, idyllischer, der Verkehr geringer, kein Tram lärmte

[1]) Alb. Fleiner a. a. O.

durch die Strasse. Böcklin setzte sich mit einem Buche gerne in den Garten; vertrieb ihn gelegentlich etwas, so war es nicht das Geräusch der Strasse, sondern der Nachbar Landwirt, dessen Jauchewagen öfter in Betrieb gesetzt wurde, als dem Meister lieb war.

Von dem Haus «zur Eidmatte» liegt das Atelier nur drei oder vier Minuten Weges entfernt. Zwischen neun und zehn Uhr vormittags brach Böcklin gewöhnlich dorthin auf. Bis er alles Erforderliche hergerichtet und die Palette gerüstet hatte, so dass er den Pinsel ansetzen konnte, wurde es meistens zehn. Dann blieb er bis nach eins an der Arbeit und kehrte vom Mittagessen bald wieder zu ihr zurück. Während dieser Zeit liess er sich ungern stören, und es geschah wohl, dass er einem Unangemeldeten einfach nicht öffnete. Pochten aber Freunde oder Bekannte so gegen die Fünfe an, so durften sie in der Regel darauf rechnen, willkommen zu sein. Denn um diese Zeit pflegte er Feierabend zu machen.

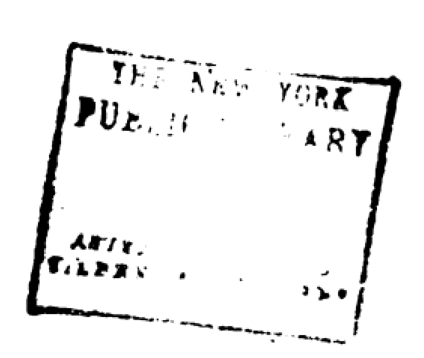
Durch Vorhänge liess sich der ausgedehnte Raum des Ateliers in drei Abteilungen scheiden, gleichsam in drei Ateliers. Böcklin malte meistens im nördlichsten, dem der Freien Strasse zunächst gelegenen, wo er durch das an der abgeschrägten Nordecke angebrachte Fenster ein so volles und strahlendes Licht empfing, dass seine Bilder jetzt wohl nirgends in einer bessern Beleuchtung stehen oder hängen, als es bei ihrer Entstehung auf die Staffelei fiel.

Die märchenhafte Ausstattung so mancher neuzeitlichen Malerwerkstatt legte die Vermutung nahe, ein an Erfindung und verwegenen Launen so reicher Meister wie Böcklin möchte die Innenräume seines Ateliers wie eine Szenerie aus «Tausend und einer Nacht» gestaltet haben. Wer mit dieser Vorstellung hereintrat, erlebte eine Enttäuschung, wie sie nicht vollständiger sein konnte. Die Wände waren schwarz angestrichen und nur oben mit einem schmalen Streifen einfacher Guirlanden geschmückt; und vor allem: sie waren vollständig kahl. Kein Bild, keine Skizze, kein Karton, keine Zeichnung hing daran. Einige Bilder lehnten mit der bemalten Fläche gegen die Wand. In dem weiten Raum befand sich nichts als einige Staffeleien, ein alter, schwarzer Lederdivan, zwei oder drei Strohsessel, ein Tisch und ein einfaches Podium, worauf in vielen Schächtelchen, Paketchen und Gläsern die Farbenpulver ihre Unterkunft gefunden hatten. Auch standen auf diesem Podium wie auf dem Boden eine Menge von Fläschchen und Flaschen mit den flüssigen Farben und Bindemitteln. Eine Zeit lang befand sich auch des Meisters altes Harmonium im Atelier. Aber sein Schüler Albert Welti



Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

(Original im Besitz der Zofingia.)



sah es nie geöffnet, hörte auch seinen Lehrer nie darauf spielen, so dass er es für eine Art von Schreibtisch hielt.

Das Auffallendste blieb der Mangel an Studien und Skizzen. Nicht als ob Böcklin gar keine besessen hätte; aber er besah sie nicht, er benutzte sie nicht. Er malte sozusagen alles aus dem Kopf. Die Natur hatte ihm eines der wunderbarsten Gedächtnisse verliehen, namentlich für Farben, vielleicht das wunderbarste, von dem wir wissen. Er empfand das Bedürfnis, diesen Hort von Erinnerungen fortgesetzt zu festigen und zu mehren. Denn wenn er auch während seines Zürcher Aufenthaltes keine Studien zeichnete und malte, so studirte und beobachtete er die Natur doch unausgesetzt auf seinen Spaziergängen in Wald und Feld und am See. Er konnte, seine Begleitschaft vergessend, vor einem Zweig, einer Blume, einem im Lichte glitzernden Tautropfen stehen bleiben und dann, aus seiner Versunkenheit aufwachend, auf irgend eine Besonderheit der Lichtbrechung, des Farbenspiels u. s. w. aufmerksam machen. Es geschah, dass er wohl eine Stunde lang in das bewegte Wasser starrte; und weil es immer etwas Interessantes an der Flut zu sehen gab, ging er so gern am Quai spazieren. Zuweilen sah man ihn auch am untern Mühlesteg beim alten Brücklein verweilen, wo er die über die Limmatschwelle schiessenden Wellen studirte.

Liess ihn das Gedächtnis einmal im Stich, oder fühlte er sich irgendwo nicht mehr ganz sattelfest, so scheute er keine Mühe, das Fehlende zu ergänzen, das Abgeblasste aufzufrischen. Einst reiste er, um sich das Bild des ruhelosen, brandenden Meeres wieder zu erneuern, in *einer* Fahrt von Zürich nach Neapel, setzte sich dort in der Nähe des Castello dell' uovo auf die Strandmauer und vertiefte sich in den Anblick der anrollenden, aufspritzenden Wogen. Ein andermal begab er sich, nachdem er sich bei Gottfried Keller Rats erholt hatte, wo in der Umgebung Zürichs die schönsten Tannen zu sehen wären, nach Adlisweil und besah sich dort die edlen Stämme, die er für sein «Schweigen im Walde» brauchte [1]). Auch hier eignete er sich, ohne Pinsel oder Stift zu verwenden, Form und Farbe an.

Man muss freilich gegenüber dieser seiner Aufnahme von Eindrücken bedenken, dass seine Schöpfungen nicht nur auf Naturgefühl beruhen, d. h. dass es ihm durchaus nicht darauf ankam, die Natur überall schlagend wiederzugeben. Er konnte es schon, wenn es ihm diente, wenn er damit seine Zwecke verfolgte. Indessen suchte er

[1]) Das hat mir Gottfried Keller erzählt.

seine Wirkungen wesentlich durch andere Mittel zu erreichen, u. a. durch die genial empfundenen und ausgedachten Farbenkontraste.

Mehr Zeitaufwand als die Naturstudien kosteten ihn, wenigstens in Zürich, die technischen Versuche und Experimente. Während andere Maler, selbst hervorragende, wenn sie eine gewisse Höhe des technischen Vermögens erreicht haben, sich bei dem Erworbenen beruhigen und es nun Jahrzehnte hindurch verwerten, wobei in der Regel höchstens noch die Handfertigkeit zunimmt, bedeutete für Böcklin das Malen bis an das Ende seines Lebens einen fortwährenden Kampf mit dem Material. Diesem seine Geheimnisse und Vorteile abzulauschen und abzuringen, neue Wirkungen zu erreichen, schon erraffte zu verstärken, das war das unentwegt verfolgte Ziel dieses grüblerischen Kopfes. Man darf getrost behaupten, dass es unter den Malern der Gegenwart keinen zweiten gibt und kaum je einen zweiten gab, der über eine solche Summe von technischem Wissen und Versuchen verfügte, wie Böcklin.

Allerdings besassen die Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts eine erstaunliche Fülle von technischen Kenntnissen und Rezepten; aber diese waren meistens die Frucht einer ununterbrochenen Ateliertradition und gildenmässig vererbte Handwerksgeheimnisse, während Böcklin sehr vieles neu erproben oder ausgraben musste. Jedes aus einem Schriftsteller erreichbare Rezept, jedes an den Werken anderer Maler erspähte Verfahren erprobte er, sei es, dass er es unverändert oder mit einem andern kombinirt zur Anwendung brachte. Am meisten spannte er auf das technische Geheimnis der pompejanischen Wandgemälde und das Verfahren des van Eyck; eines Tages verkündete er einem Bekannten strahlenden Auges, jetzt glaube er endlich hinter das Rätsel der van Eyck'schen Malweise gekommen zu sein[1]). Als in München die Bildnisse aus Fayum ausgestellt waren, reiste er hin und studirte sie aufs eingehendste, wogegen er in die gleichzeitige internationale Kunstausstellung keinen Fuss setzte.

Richtiger als von seiner Technik spricht man von seinen Techniken. War er die eine müde, so wechselte er, indem er ein begonnenes Bild auf die Seite stellte und an einem andern fortfuhr. Er benützte als Bindemittel Öl, Öl mit Eigelb oder mit Gummi und Wasser (Emulsionstempera), Eikläre, Firnis (Bernstein und Copaivabalsam), Kirschgummi u. s. w. Selbst für den Maler hält es oft gar

[1]) Arnold Böcklin. Ein Gedenkblatt von L. Perzi. (In «die weite Welt», Jahrg. XX, Nr. 40, S. 488—91.)

nicht leicht, die Technik seiner Bilder zu bestimmen: so hatte z. B. sein Schüler Albert Welti[1]) das noch in Florenz entstandene, im Zürcher Künstlergütli befindliche «Frühlingserwachen» kopirt im Glauben, ein Temperabild vor sich zu haben, worauf er dann nach vollbrachter Arbeit von seinem Lehrer erfuhr, es sei mit Firnis gemalt. Die «Marienlegende» z. B. ist in reiner Tempera gemalt, bei «Vita somnium breve» verwendete er Copaiva- (richtiger Parà-) balsam mit einem Zusatz von Petroleum.

Nicht allein die Wirkung einer Farbe oder Technik beschäftigte ihn aufs ernstlichste, sondern ebensosehr die Haltbarkeit. Er rieb seine Farben selber und zwar möglichst fein, weil die beim Trocknen des Bildes zurückbleibende Oberfläche desto weniger rauh werde und infolgedessen weniger einschlage, je feiner die Farbe gerieben sei. Er vermengte sie auch eigenhändig mit den Bindemitteln, da er die Erfahrung gemacht hatte, dass die in den Handel gebrachten fertigen Farben trübende Konservirungsmittel enthielten. Er erzählte nicht ohne missbilligenden Humor, wie er einst in München mit Hans Mackart in eine Farbenhandlung eingetreten sei und wie dieser ein neues brillantes Gelb erworben habe, obwohl der Händler bemerkte, es halte sich nur wenige Wochen.

Die Rücksicht auf die Dauerhaftigkeit bewog ihn, dem Malgrunde eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu schenken. In Zürich malte er beinahe ausschliesslich auf Holztafeln. Er besass merkliche Kenntnisse bezüglich der Beschaffenheit, der Zusammenfügung, des Alters u. s. w. des Holzes. Um das Werfen oder Verbiegen der Tafeln zu vermeiden, legte er drei Schichten kreuzweise übereinander[2]) und brachte auf der Rückseite einen Rost an, d. h. Leisten, die sich mitbewegen, wenn das Holz arbeitet. Auf die Tafel klebte er mit Casein oder Leim Sackleinwand (Canevas), und darüber kam der Kreidegrund, Champagner Kreide mit Kölner Leim.

Von der Bedeutung des Rahmens, den viele Maler als etwas Gleichgültiges oder doch Nebensächliches behandeln, hatte er eine hohe Meinung. Er liess seine Goldrahmen nach eigenen Zeichnungen in Florenz verfertigen und zwar aus Holz; von Stuck wollte er nichts wissen. Für grössere Bilder kam ihn das Stück wohl auf 500 Franken

[1]) Albert Welti, dessen hervorragende Begabung Böcklin betonte, hat seine für den Meister wie für den Schüler gleich sympathischen Erinnerungen niedergelegt in dem Aufsatz: «Bei Böcklin». (Kunstwart, XIV. Jahrg., Heft 9, S. 400 ff.)

[2]) Doch soll auch dieses Mittel keine volle Gewähr gegen Werfen u. s. w. bieten.

zu stehen. War das Bild im Rahmen, so harmonisirte er noch sorgfältig und machte besonders darauf aufmerksam, dass man niemals Rot an den Goldrahmen bringen dürfe.

Kurz, Alles und Jedes behandelte er mit ausgesuchter Sorgfalt und tat nichts ohne die genaueste Überlegung und Rechenschaft vor sich selbst. Aber er zersplitterte sich nie in und mit solchen Dingen; und wenn er sich auch den Freunden gelegentlich in Nebensachen, wie sie meinten, zu verbeissen schien, er vergass doch zu keiner Zeit, dass die Lebenstat und die Aufgabe eines rechten Künstlers nicht in Experimenten, Versuchen, Studien, Anläufen besteht, sondern in geschlossenen, fertigen Werken. Sein Geist und Wille blieben stets auf die echte und rechte Hervorbringung gerichtet, und ohne Hast, mit männlicher Gelassenheit schritt er stetig seinen Zielen zu. Bringt man in Anschlag, dass er durchschnittlich im Tage nicht über sechs Stunden vor der Staffelei stand, dass er mehrfach durch Besuche und Anderes von der Arbeit abgehalten wurde, dass ihn Sorgen und Verstimmungen heimsuchten, so wird man staunen, wenn man die lange Reihe der herrlichen Schöpfungen mustert, die er während der sieben Zürcher Jahre hervorzauberte. Hätte er sonst nichts gemalt, sie allein würden hinreichen, ihm den Rang eines grossen Malers zu sichern. Er war eben als ein Fertiger, seiner Wege und Mittel völlig Sicherer nach Zürich gekommen.

Es werden an die vierzig Bilder sein, die seinem Zürcher Aufenthalt ihre Entstehung oder Vollendung verdanken. Das nachfolgende Verzeichnis mag annähernd richtig und vollständig sein; ganz richtig und vollständig ist es auf keinen Fall. Auch die — wiewohl ohne Beifügung der Jahreszahlen — versuchte chronologische Anordnung lässt mehr als *eine* Frage offen.

Das Schweigen im Walde.

(Gottfried Keller sah das Bild vor der Vollendung auf der Staffelei.)

Selbstbildnis mit dem Weinglase.

Schlafende Diana von Faunen belauscht.

(Der Basler Maler Emil Beurmann sah das Bild im Sommer 1885 auf der Staffelei.[1])

Die Najaden.

Herbstgedanken.

Centaur in der Dorfschmiede.

---

[1]) «Auch eine Böcklinerinnerung.» Von Emil Beurmann. («National-Zeitung», Anzeigeblatt der Stadt Basel. 1901.)

Tanz um die Bacchussäule.

Pietà.

(Schon 1873 ausgestellt, aber 1885 wieder vorgenommen und beträchtlich geändert.)

Die von Piraten überfallene Burg.

Im Meere.

Meeresidylle.

Meeresstille.

Sieh, es lacht die Au!

Im Frühling.

Susanna im Bade.

Vita somnium breve.

Frühlingshymne.

Die Heimkehr.

Büssende Magdalena.

Zwei Varianten der **Toteninsel.**

Die Cimbernschlacht.

Die Marienlegende. (Triptychon.)

Gang zum Bacchustempel.

Armut und Sorge.

Der Opferhain.

(Variante zu dem Bild in der Basler Kunstsammlung).

Die Freiheit.

Die Melancholie.

(War in Zürich so gut wie vollendet, wurde aber vom Meister erst in San Domenico nach verschiedenen Änderungen aus der Hand gegeben). Das Nämliche gilt von dem Bilde

Die Nacht.

Die Gartenlaube.

Fischpredigt des heiligen Antonius.

Venus Genitrix.

(Dieses Triptychon war im Frühjahr 1892, als Böcklin erkrankte, bis auf eine Kleinigkeit fertig.)

Bildnis des Söhnchens von L. Przibram.

Venus Anadyomene.

(Die zu Grunde ging. «Neue Zürcher Zeitung», 22. Januar 1901.)

Entworfen wurden in Zürich, aber nie völlig fertig gestellt:

Die Pest.

Der rasende Roland, der mit einem Baumstamm unter die entsetzten Bauern dreinschlägt.

«Schweigen im Walde», «Heimkehr» und «Vita somnium breve» haben sich wohl, nächst der unvergleichlichen «Toteninsel», am meisten der Liebe und Phantasie der Böcklinverehrer bemächtigt; gerade die «Heimkehr» trägt insofern Merkmale des Zürcher Aufenthaltes des Meisters an sich, als sie Jedem, der die Gegend kennt, auf den ersten Blick fassbar, mit verhältnismässig geringer Änderung das steinerne Wehr und die Hügellehnen beim Stöckentobel in der Nähe der Schleife wiedergibt.

Zu der strahlenden Gallerie gesellen sich noch einige plastische Werke: Der Froschkönig, ein Medusenhaupt, die mit einem Lämpchen leuchtende Vestalin, Büste der Frau Böcklin, ein Tritonenkopf in Böcklins Gärtchen beim Atelier; sodann der Entwurf zur Gottfried Keller-Medaille und der zur Bundesfestmedaille 1891.

Von den in Zürich entstandenen Zeichnungen seien drei erwähnt: Madonna mit dem Kinde (von Böcklin seinem Freunde, dem Architekten Professor F. Bluntschli, geschenkt); das heitere Blatt, das der Meister den Zofingerstudenten zur Stiftungsfeier widmete und das wir wie das eben genannte unsern Lesern in Reproduktion vorführen; das Bildnis Gottfried Kellers (in der Gesamtausgabe seiner gesammelten Werke).

* * *

Trotzdem Böcklin selten Schaffensunlust spürte, trotzdem er mehr Ideen besass, als er je auszuführen hoffen konnte, trotzdem er immer diesem oder jenem technischen Problem nachhing und seine Phantasie und Beobachtung sozusagen nie zur Ruhe gelangten, so war er doch nichts weniger als ein Pedant der Arbeit und der Stunde. An Sonntagen pflegte er zu feiern, und während der Woche einen halben oder ganzen Tag für einen Ausflug mit den Seinigen oder Freunden dran zu rücken, reute ihn nicht im geringsten. Er ging häufig spazieren; Zürichs Umgebung gefiel ihm. Er pries den Mönchhof, die Idylle der Trichterhauser Mühle und das Umgelände des Klosters Fahr. Namentlich der Zürichberg mit seinen träumerischen Fernblicken, mit seinen waldigen Tobeln und rauschenden Wässerchen hatte ihm's angetan.

Gerne auch setzte er sich zur Erholung hinter ein Buch. Nicht als ob er etwa auf Neuigkeiten des Büchermarktes oder irgend welche litterarische Sensationen gepirscht hätte. Weniges ausgenommen las er die moderne Litteratur gar nicht, sondern ging immer wieder

bei den alten Göttern zu Gast, die ihn schon seit Jahrzehnten erhoben hatten. Homer vor allen war sein erklärter Liebling, zu dem er immer wieder griff und bei dem er bewundernd stets neue Schönheiten entdeckte. Auch Aristophanes und Äschylus liebte er und wusste genau Bescheid in ihnen, ebenso in Herodot. Ihm und den andern Hellenen kam er nur in Übersetzungen bei, da er kein Griechisch wusste. Dagegen genoss er den lustigen Boccaccio und den blühenden Ariost, aus dem er mehrere Motive schöpfte, in der Ursprache. Neben Homer stand ihm wohl Goethe am höchsten, aus dessen Werken er häufig zu zitiren liebte; er fühlte sich nicht nur in seinen poetischen, sondern auch in seinen abhandelnden Werken zu Hause und war besonders in den « Beiträgen zur Optik » und in der



« Farbenlehre » wohl bewandert. An Hebel erlabte er sich häufig, vornehmlich am « Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes », dessen Anekdoten und Schnurren er mit Behagen erzählte.

Als ein leidenschaftlicher Musikfreund besuchte er gerne die Konzerte und liess sich von der Frau eines Freundes nicht selten seine Lieblingsmelodien vorspielen. Wie in der Litteratur hielt er sich auch hier wesentlich ans Alte. Die älteren Italiener, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert waren sein Reich; der Reigen der seligen Geister in Glucks « Orpheus », den er nicht oft genug hören konnte, rührte ihn leicht zu Thränen.

Die Musik hörte für ihn eigentlich mit Beethoven auf; von den Neuern kannte er wenig genug. Chopin und Wagner widerstrebten ihm beide in gleichem Masse. Gerne spielte er sich zu Hause seine geliebten Weisen auf dem alten Harmonium.

Übrigens hatte es mit Böcklins Neigungen und Urteilen eine eigene Bewandtnis. Je markanter und entschiedener sich seine Sonderart auswuchs, desto mehr nahm seine Liebe für gewisse Richtungen und ihre Vertreter zu, desto stärker fühlte er sich von andern abgestossen.

Dies gilt vor allem von der Malerei. Von den Franzosen zum Beispiel wollte er mit der Zeit immer weniger wissen. Auch den Cinquecentisten entfremdete er sich in steigendem Masse, namentlich Rafael, dem er doch so viel verdankte, den er früher, namentlich in Einzelheiten, so sehr bewunderte. Die Quattrocentisten standen ihm näher, so besonders Botticelli, dessen er immer mit Freude und Wärme gedachte. Aber seine eigentlichen Leute waren die alten Niederländer, van Eyck, Roger van der Weyden, Memling, Dierick Bouts. Hoch stellte er Dürer und Holbein, der ihm vermutlich nachhaltige Jugendeindrücke hinterliess. Seine eigentliche Verehrung aber galt dem am meisten Gleichgearteten, dem Matthias Grünewald. Von dem Krankheitsanfall im Frühjahr 1892 notdürftig hergestellt, reiste er nach Colmar, um dessen Werke wieder zu besehen — das letztemal, mochte er denken.

Die Ideale aller Kunst, der Malerei, der Architektur, der Skulptur und selbst der Musik suchte und — soweit es die erhaltenen Denkmäler zuliessen — fand er bei den Griechen und ihrer Nachblüte unter den Römern. Er betonte mit Nachdruck, dass seine Kunst ohne die Antike undenkbar sei. Die pompejanischen Wandgemälde, deren Schöpfer er, trotzdem sie nur Handwerker gewesen seien, als grosse Meister erklärte, erzeugten in ihm schliesslich mit den merkwürdigen koloristischen Umschwung, der sich bei ihm gegen das Jahr 1870 vollzog.

Im grossen Ganzen hatte er für die Modernen nicht viel übrig. Allerdings räumte er Moritz v. Schwind, den man gewiss nicht mit Unrecht als seinen Geistesverwandten ansprechen darf, einen Ehrenplatz ein und gedachte seines Lehrers Schirmer mit Dankbarkeit, erkannte auch das technische Können Dieses oder Jenes, zum Beispiel Mackarts, gar wohl an. Unter den Jüngern stellte er Gabriel Max oben an. Menzel, den er bekanntlich als den Gelehrten unter den Malern bezeichnete, suchte er gerecht zu werden, trotzdem er wusste, dass ihn dieser vollständig ablehnte und als einen Unbedeutenden betrachtete.

Ging es irgendwie an — und er legte es gewöhnlich darauf an, dass es anging — so schwieg er sich über die Neuern, noch Lebenden aus und auch über die Meister früherer Jahrhunderte, wenn sein

Urteil vom landläufigen gar zu sehr abstach: er wünschte durchaus nicht, dass seine Meinung von Hand zu Hand weiter gereicht und schliesslich an die grosse Glocke gehängt würde. Seine Bilder, nicht sein Urteil gingen die Welt etwas an.

Man muss noch Eines hinzufügen: seine Urteile über den gleichen Gegenstand differirten nicht selten innerhalb kurzer Zeiträume. Das rührt davon her, dass er der Stimmung, dem augenblicklichen Eindruck folgte.

Aber es hat noch einen andern Grund: er pflegte sich den Frager zweimal zu besehen, und je nachdem enthüllte er seine Ansicht ganz, teilweise oder auch gar nicht und begnügte sich mit dem Anschluss an die übliche Meinung. Ganz offen — es sah ihm allerdings damals ausser seinem Schüler noch kaum Jemand auf den



Bassin vor dem Atelier. (Phot. Link.)

Mund — hat er sich gegen Schick ausgelassen, und auch darum ist das Tagebuch dieses Malers so wertvoll. Schon damals fehlte es übrigens bei ihm nicht an verblüffenden, ja befremdenden Urteilen, wie z. B. die über Rembrand und Feuerbach sind.

Einen Gegenstand gab es, über den sich der gerne Schweigsame des langen und breiten ergehen, über den man von ihm förmliche Vorträge und Abhandlungen hören konnte. Das war das Problem der Flugmaschine, das ihn mindestens dreissig Jahre seines Lebens beschäftigt hat und dem er erst entsagte, als er niederbrach. Leider steht es ausser Zweifel, dass er einem Phantom nachjagte, d. h. dass er, von falschen Voraussetzungen ausgehend, einen zur Lösung unrichtigen Weg beschritt. Die Leiter der Luftschifferabteilung der preussischen Armee und der Physiker Helmholtz trafen in diesem

Urteil zusammen; selbst die Laien unter seinen Freunden, denen er das Modell seiner Maschine vorwies, gewannen den sofortigen Eindruck, dass es zu komplizirt sei, um praktisch verwendbar zu sein.

Sein Misserfolg wird sich ungefähr aus folgender Erwägung erklären: Böcklin war zwar von merkwürdiger Vielseitigkeit; neben den unvergleichlichen Malertalenten besass er, nach den Architekturen seiner Bilder zu schliessen, das Zeug zu einem hervorragenden Architekten[1], zu welchem er sich wohl entwickelt hätte, wenn er in günstigere Zeitläufte geraten wäre; er war ein bedeutender Bildhauer; zuweilen machte er Verse und setzte die Anderer in Musik. Aber bei aller Schärfe und allem Reichtum seiner Beobachtungen mangelte ihm die erforderliche mathematisch-physikalische Begabung, um als Erfinder zu einem gedeihlichen Ziel zu gelangen. Es gebrach ihm am Scharfblick, gewisse physikalische Vorgänge und Verhältnisse zu durchdringen, an Reflexion, sie bis auf den Grund durchzudenken. Seine eigentlichen Fähigkeiten waren alles Perlen an der gleichen Schnur, sie stammten alle aus dem Reiche der sinnlichen, gestaltenden Phantasie. So verfing er sich in Irrsal und Täuschung, als er sich an ein mechanisch-physikalisches Rätsel wagte.

Glücklicherweise blieb ihm die Erkenntnis dieser bittern Wahrheit erspart. Die Einwendungen der Physiker und ihre Ablehnung fochten seinen Glauben wenig an. Sollte der Genius, der den Maler, der so lange missachtet und verkannt geblieben, herrlich zum Ziel geleitet hat, den Erfinder irre führen?

Am Tage, bevor seine Gesundheit den jammervollen Stoss erlitt, als er das Drohende hereinbrechen fühlte, übergab er seine Pläne und Berechnungen einem vertrauten Freunde[2], damit er sich mit einem technischen Etablissement in Verbindung setze. Dieser legte, da er sich nach der plötzlich eingetretenen unguten Wendung zu einem weitern Vorgehen nicht für befugt hielt, alles in die Hände des plötzlich Erkrankten zurück, der, später leidlich genesen, der Chimäre der Flugmaschine entsagte und die erschütterten Kräfte zusammenhielt, um auf der sichern Domäne der Malerei so lange noch zu wirken, als es Tag war.

* * *

[1] Vgl. die schöne « Rede an der Gedächtnisfeier der Zürcher Kunst-Gesellschaft für Arnold Böcklin », gehalten am 29. Januar 1901 in der Aula des eidgenössischen Polytechnikums zu Zürich von Professor Friedrich Bluntschli (Schw. Bauzeitung XXXVII. Nr. 7).

[2] August Waldner, dem Redaktor der « Schw. Bauzeitung ».

Zürich war für Böcklin, als er sich hier niederliess, keine ganz fremde Stadt; er kannte sie von früheren Besuchen und Durchreisen her. Und vor allem: er besass hier schon alte Freunde. Da war Oberst Emil Rothplez, Professor der Kriegswissenschaft am eidgenössischen Polytechnikum, der geistvolle Militärschriftsteller, der liebenswürdige Kunstkenner und feinsinnige Sammler, der Freund Scheffels, von München her mit Böcklin befreundet. In seiner erlesenen Gemäldesammlung befand sich mehr als ein Bild des Meisters, und als Präsident des aargauischen Kunstvereins hatte er es durchgesetzt, dass eine Perle Böcklinscher Kunst, dass «die Muse des Anakreon» für die Gallerie in Aarau erworben wurde, wo sie als das unerreichte Schatzstück prangt. Bei Rothpletz verbrachte Böcklin mit seiner Frau manchen gemütlichen Sonntagnachmittag.

Draussen in der grünen Einsamkeit des Zürichhorns hauste ihm unter den Schattenkronen der Strandbäume ein lieber Jugendgenosse, kein anderer als Rudolf Koller. Sie hatten einst als grüne Springinsfelde, vor schier vier Jahrzehnten, auf der Düsseldorfer Akademie Freundschaft geschlossen und gehalten all die Zeit hindurch, obgleich sie sich nicht häufig gesehen und noch weniger geschrieben hatten, weil sie beide so ungern zur Feder als gern zum Pinsel griffen. Koller hatte sich schon in der ersten Hälfte der sechziger Jahre redlich an den Laden gelegt, um den Ankauf dieses oder jenes der gelegentlich in Zürich ausgestellten Werke Böcklins, dessen Bedeutung er früh erkannte, herbeizuführen; noch heute grämt es ihn, wenn er der Fruchtlosigkeit dieser und späterer auf das nämliche Ziel gerichteter Anstrengungen gedenkt.

Auch Böcklin fand Gelegenheit, für seinen Freund einzustehen, indem er einmal einen Schritt tat, der wahrscheinlich der einzige dieser Art in seinem Leben geblieben ist: in einem offenen Brief, den er in der «Neuen Zürcher Zeitung» veröffentlichte, trat er für die Erwerbung von Kollers Bild «Mittagsruhe» ein, und zwar mit ziemlich geharnischten Worten, um zu verhindern, dass statt des vorzüglichen Werkes, das denn auch wirklich den Beifall der Kommission fand, irgend etwas Minderwertiges für die Sammlung im Künstlergütli gekauft würde. Ein abgesagter Feind alles Rezensirens und abgeneigt, mit der Meinung vor die Öffentlichkeit zu treten, hätte er diesen Weg und diesen scharfen Ton vermieden ohne die Überzeugung, für eine meisterliche Schöpfung sich zu wehren.

Es lag auf der Hand, dass Böcklin überhaupt zunächst mit Künstlern und Kunstfreunden in Verkehr trat. Das geschah in einer

kleinen Gesellschaft, die, nach dem Tag ihrer regelmässigen Zusammenkunft, Dienstagsgesellschaft hiess und sich heute, aus der nämlichen Ursache, Freitagsgesellschaft nennt. Sie hat im Lauf der Jahre nacheinander mehrere Stammlokale gehabt, erst die Kronenhalle, dann die Meise, hierauf, als diese einging, das Hôtel Baur en ville, und schliesslich die Wage. Gewöhnlich vereinigte die Anwesenden ein gemeinsames Nachtessen.

Böcklins Künstlerruhm und seine menschlichen Vorzüge führten ihm bald genug Freunde und Bekannte auch ausserhalb dieses Zirkels zu. Man darf der Wahrheit gemäss behaupten: es behagte ihm in Zürich. Die gerade Einfachheit, das anspruchlose Auftreten, das ihn ganz speziell zum Schweizer stempelte, traf er im allgemeinen bei den andern wieder, und so war der Boden eines erspriesslichen Verkehrs gegeben. Fast alle, die ihm nahten, begegneten ihm mit Respekt, der sich in der Haltung, im Benehmen, nicht in Worten und Redensarten äusserte; mancher tüchtige und ehrenwerte Mann, den es nach seinem Umgang verlangte, hielt sich bloss aus dem Grunde fern, weil er sich sagte, dass er dem bedeutenden Manne doch nichts bieten könne. Er selbst sah in erster Linie auf den Menschen, und da er weder den Berühmten noch den Künstler je herauskehrte, sondern sich freundlich und gesellig anbequemte, auch nie einem etwas in den Weg legte, so war leicht mit ihm auszukommen.

Für alle, die dem ansehnlichen Kranz seiner Zürcher Freunde und Verehrer angehörten, bildet die Erinnerung an die mit ihm verlebten und verpokulirten Stunden ein unverlierbares Gut fürs Leben. Denn er war nicht nur ein grosser Künstler, sondern ein geistvoller, kenntnisreicher, ursprünglicher und von Grund aus guter und liebenswürdiger Mensch; gar mancher, der sich nicht recht in seine Kunst zu finden wusste, fühlte sich von seiner Persönlichkeit magisch angezogen. Was ihn so überaus sympathisch, was seinen Verkehr so eigen und wohltuend machte, das war die unbedingte Geradheit und Schlichtheit seines Wesens, dem bei allem stillen Selbstbewusstsein jede Eitelkeit oder Pose unmöglich war. Er war wohl mitunter schweigsam und verträumt, aber er war nie gereizt, grämlich oder verbittert und er war nie ein Spielverderber. Er drängte sich nicht vor und sprach ungefragt nicht von sich; man konnte wochenlang mit ihm verkehren, ohne dahinter zu kommen, dass er Maler sei. Über seine Bilder redete er kaum, viel eher, wenn er Verständnis voraussetzte, über seine Technik und seine technischen Probleme. Sein Urteil war überraschend und bestimmt und meist erschöpfend,

die Formulirung knapp und zuweilen unvergleichlich schlagend. Nicht selten warf er in die Diskussion der Andern, der er schweigend zugehorcht, das lösende kurze Wort, um so verblüffender, weil es häufig von seinem Humor vergoldet war. Lange Auseinandersetzungen und Darlegungen waren nicht seine Sache: er gab das Resultat, nicht den Weg.

Wie er leicht Zuneigung fasste, so fühlte er auch rasche und entschiedene Antipathie gegen Dinge und Menschen, und es war nicht geraten, ihn auf eine andere Meinung bringen zu wollen. Er wurde jedoch nie scharf und verletzend. Er wich aus, lehnte ab und schwieg.

Er war ein fröhlicher und gewaltiger Trinker und schätzte den Wein als rechte Gottesgabe, die ihn aufhellte und ihm die Sorgen brach. Nie liess er den Rebensaft die Herrschaft über sich gewinnen, aufrecht wie ein Turm schritt er selbst nach den schwersten und längsten Sitzungen nach Hause. Er blieb gelassen und heiter, ohne je laut zu werden, ausser dass er aus Herzensgrund lachte. Und am nächsten Morgen trat er an die Arbeit, als ob man ihm am vorhergehenden Abend den Wasserkrug gereicht hätte, und rauchte seine scharfen Brissagos. Denn die schwerste Cigarre wie der schwerste Wein war ihm eben recht.

Trotz seiner kräftigen, ja mächtigen Konstitution war er von der grössten Sensibilität, ohne die wohl ein hervorragender Künstler undenkbar bleibt. Witterte er irgend etwas Unangenehmes, so wich er ihm sorgfältig aus, auch dem kleinsten. So öffnete er oftmals Briefe nicht, deren Inhalt etwas Widerwärtiges zu enthalten drohte, wie Einladungen zu Sitzungen von Kunstkommissionen; so kam's, dass er fortwährend ein kleines Archiv von ungelesenen Dokumenten in der Rocktasche mit sich herumtrug. Auch sonst genügte eine Kleinigkeit, ihn zu verstimmen, was man sofort seinem Gesicht ansah, das er nicht in der Gewalt hatte. Das war eben das Schöne an ihm, dass kein Drang und keine Not des Lebens weder den Künstler noch den Menschen dahin gebracht hatten, sich anders zu geben, als er war, dass ihn kein Ruhm und kein Selbstbewusstsein veranlasste, im Verkehr etwas aus sich zu machen. Überall folgte er der innern Ehrlichkeit.

Neue Bekanntschaften hat er kaum gesucht, in den letzten Jahren wich er ihnen sogar geflissentlich aus. Sass er mit Vertrauten, Bewährten irgendwo gemütlich hinter einer Flasche, und es gesellte sich irgend Jemand hinzu, gegen den er an und für sich nichts hatte

und im Grunde nichts haben konnte, so reichte das hin, ihm die gute Stunde zu verderben, die durch das Anrücken eines fremden Elementes ihre Traulichkeit für ihn verlor. Namentlich in langweilige Leute, mochten sie noch so tüchtig sein, konnte er sich in keiner Weise finden. Begreiflicherweise hielt er sich während der Arbeitszeit Atelierbesuch vom Leibe. Äusserte jemand den Wunsch, ihn in der Werkstatt heimzusuchen, so erhielt er wohl die freundliche Antwort: « Davon möchte ich Ihnen abraten! »

Einen Verkehr suchte er und legte es darauf ab, ihn herbeizuführen, den mit Gottfried Keller. Er zählte unter die Verehrer des grossen Epikers, den er namentlich als Humoristen bewunderte. Er wusste genauen Bescheid über die Einzelheiten seiner Dichtungen und schüttete gelegentlich aus den Schatzkammern seines umfassenden Gedächtnisses manches Zitat, wobei er sich vorwiegend auf die drastischen Lustigkeiten warf.

Es ist leider Tatsache, dass der Umgang mit Gottfried Keller leicht ein schleunigeres Ende nahm, als der mit andern Leuten. Dass es auch mit der Annäherung eine besondere Bewandtnis haben konnte, das erlebte Böcklin. An einem Sommerabend nämlich des Jahres 1885, so berichtet ein Augenzeuge [1]), als im grossen Saale des Zunfthauses zur Meise am runden Stammtisch ein kleiner Kreis mit Gottfried Keller zusammensass, der eben sein Abendbrot verzehrte, trat ein fremder Herr durch die Türe, eine hohe Gestalt mit militärischer Haltung, fragte die Kellnerin nach Gottfried Keller und schritt, an den kleinen runden Tisch gewiesen, entschiedenen Ganges heran, postirte sich neben den Alt-Staatsschreiber und fragte: « Habe ich die Ehre, Herrn Gottfried Keller zu sprechen? Mein Name ist Böcklin! » (Wohlverstanden, im Basler Dialekt « Beggli » gesprochen.) Gottfried Keller liess sich in seiner Mahlzeit nicht stören und schien den Frager kaum zu beachten. Der fremde Herr wiederholte seine Worte etwas hörbarer: « Mein Name ist Böcklin! Sind Sie vielleicht Gottfried Keller? » Meister Gottfried brummte nur ein keineswegs sehr einladendes « So » in den Bart und liess, nur um so eifriger in seinen Abendimbiss sich vertiefend, den ungerufenen Gast ruhig stehen. « Es folgte », berichtet Albert Fleiner weiter, « eine lange, unheimliche Pause ». « Die Stille vor dem Gewitter », dachten die Umsitzenden. « Mein Name ist Böcklin! » tönte es nun noch vernehmlicher, und dabei stellte sich der neue Herr mit einer kurzen

[1]) A. Fleiner a. a. O.

Verbeugung noch näher an den Angeredeten, der nicht hören zu wollen schien. Jetzt legte Gottfried Keller Messer und Gabel auf den Teller, schaute auf, mass die hochgewachsene Gestalt vor ihm mit einem langen, prüfenden Blick von oben bis unten und sagte brummend und knurrend — jetzt war der kritische Moment gekommen — in gleichgültigem Tone: «So, so, Böcklin? Böcklin heissen Sie?» Plötzlich flog es wie ein heller Sonnenstrahl über das eben noch wetterleuchtende, griesgrämige Gesicht: «Ja, dann sind Sie vielleicht gar der Maler Böcklin?» — «Jawohl, ich male auch!» lautete die Antwort. Nun sprang Meister Gottfried mit einer für seine Körperverhältnisse erstaunlichen Behendigkeit vom Stuhle auf und rief: «Potz tusig, Sie sind der Maler Böcklin? Dann bin ich ja ein Verehrer von Ihnen!» Die beiden Männer schüttelten sich kräftig die Hände. Die Begrüssung war von einer für Kellers wenig ostentative und wortkarge Natur ausserordentlichen Herzlichkeit. Schnell schleppte er selber einen Stuhl für den Gast herbei, rief nach der Wirtschaft und liess eine Flasche vom Bessern auftischen und bot dann dem Maler eine Cigarre. Staunend sahen es die Anwesenden, wie Gottfried Keller sich in Aufmerksamkeiten gegen den neuen Tischgenossen nicht genug tun konnte. Nun ward er gesprächig; er erzählte, wie er einst auch habe Maler werden wollen und wie er sich freue, den Mann kennen zu lernen, der in seiner Kunst zu herrlicher Vollendung geführt habe, was ihm selber in seinen Jugendträumen nur als dunkle Ahnungen und unerreichbare Wünsche vorgeschwebt habe». [?]

Der so seltsam angesponnene Faden riss nicht mehr, sondern wurde bald noch fester gezwirnt. Die Beiden machten nämlich aus, sich jeden Mittwoch und Samstag zu treffen, dann fügten sie noch den Sonntag als offiziellen Tag der Zusammenkunft bei, und schliesslich bewog Böcklin seinen Freund, in der Dienstagsgesellschaft zu erscheinen. Als freilich hier Gottfried Keller später einmal das eines Abends aus weiblichem Munde gefallene liebenswürdige Lob seiner Frauengestalten mit einer altjunggesellenhaften, unwirschen Abweisung vergolten hatte, liess er sich in diesem Kreise nicht mehr blicken, so dass hier die Möglichkeit eines Verkehrs mit Böcklin ein Ende hatte; zum Ersatz erkoren sie sich noch zwei weitere Wochenabende für ihre Becherlüpfe und sahen sich somit fast jeden Tag in der Woche. Meistens holte Böcklin den Dichter in seiner Wohnung im «Thaleck» ab. Dann pilgerten sie die kurze Strecke bis zum «Pfauen» und tranken dort ihren Schoppen. Im letzten Lebensjahr Kellers, dessen

Gangwerk immer mühseliger wurde, kehrten sie in der Regel nirgend anderswo ein.

Gottfried Keller hat den Verkehr mit Böcklin als das letzte Glück seines Lebens bezeichnet und dankbar das Schicksal gepriesen, das ihm am Abend seines Lebens einen solchen Freund bescheerte. Die liebenswürdige Schlichtheit und grundlautere Wahrheit Böcklins taten es ihm an, die Werke, die er im Atelier entstehen sah, erfüllten ihn mit Bewunderung. Während Böcklin sich Keller in voller Erkenntnis seines unvergleichlichen Wertes genähert hatte, besass der Dichter nicht gleich zu Anfang des Verkehrs den ganz zureichenden Massstab für die Grösse des Malers, wie u. a. der 1882 entstandene Aufsatz « Ein bescheidenes Kunstreischen » beweist [1]). Das begreift sich daraus, dass er, als er Böcklin kennen lernte, ein seit dreissig Jahren in Zürich Festgesessener war, dem sich nur äusserst spärliche Gelegenheit geboten hatte, Bilder seines übrigens nur wenig bekannten Landsmannes zu sehen [2]).

Sobald ihm aber die Augen über das gigantische Mass seines Freundes aufgingen, gab er sich der Bewunderung um so leichter hin, als er überhaupt zur Anerkennung neigte und auch, wenigstens positiven Leistungen gegenüber, durchaus nicht der nörglerische Griesgram war, als welchen ihn jetzt so viele darzustellen belieben. So übernahm er denn mit Freuden den Auftrag der Dienstagsgesellschaft, beim sechzigsten Geburtstag Böcklins sich mit einem poetischen Angebinde einzustellen. Er schrieb das schöne Gedicht, das dem mit einem Arrangement grüner Pflanzen bedachten Künstler vorgelesen wurde.

An Arnold Böcklin zum sechzigsten Geburtstage.

Seit du bei uns eingezogen
Und dein leichtes Haus gebaut,
Schauen wir der Iris Bogen,
Wenn der hellste Himmel blaut,

Seh'n die Fülle der Gesichte
Dich im Reigentanz umzieh'n,
Seh'n, wie Knospen, Blüten, Früchte
Rastlos deiner Hand entflieh'n.

[1]) Gottfried Kellers nachgelassene Schriften und Dichtungen, herausgegeben von J. Bächtold, 1892, S. 218—32.

[2]) Allerdings hatte er 1872 die Schack'sche Gallerie gesehen.



Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

(Original im Besitz des Herrn Prof. Bluntschli.)



Heute rauscht ein leises Wehen.
Lausche nicht zu lang, o Mann!
Um Entstehen und Vergehen
Fange nicht zu zählen an!

Wie dir täglich hat gegohren
In der Seele neuer Wein,
Also sollst du neugeboren
Selber jeden Morgen sein!

Und erst spät mag es geschehen,
Dass es fern herüberhallt:
« Seht, auf jenen grünen Höhen
Hat der Meister einst gemalt!

Starken Herzens, stillen Blickes
Teilt' er Licht und Schatten aus,
Meister jeglichen Geschickes
Schloss gelassen er das Haus! »

Zürich, am 16. Oktober 1887.
Dienstagsgesellschaft.

Als man acht Tage später wieder zusammenkam, zog Gottfried Keller vier eigenhändige Reinschriften des Gedichtes aus der Brusttasche und überreichte jeder der vier anwesenden Damen eine davon als ein Erinnerungszeichen an den denkwürdigen und fröhlich verlebten Festabend.

Diese Strophen sind aus einer Reihe von Gründen wertvoll und interessant. Sie sind wohl Kellers letztes Gedicht. Sie stellen, da die persönliche Nähe jeden brieflichen Verkehr überflüssig machte, die einzige schriftliche Urkunde der Freundschaft zwischen den beiden dar. Sie zeigen, was Keller menschlich an Böcklin so sehr anzog und was ihn, selbstverständlich neben dem Können, ein Attribut der Grösse dünkte: das starke Herz, die männliche, heitere Gelassenheit. Und schliesslich: so verführerisch nahe es seinem Malersinn hätte liegen müssen, an irgend ein Gemälde Böcklins anzuknüpfen, es irgendwie zu schildern und schildernd zu seinen Zwecken auszudeuten, so war er doch zu klarsichtig, um den Fehler zu begehen, in welchen im Lauf der letzten zehn Jahre so mancher Poet, der Böcklin feiern wollte, verfallen ist, nämlich den Fehler, dem Maler mit seinen eigenen Mitteln gleichkommen zu wollen. Er wusste wohl, dass Bildbeschreibung keine Poesie, dass das Material der redenden

Kunst ein anderes ist, als das der bildenden, und dass, was die Hauptsache ist, auch das glänzendste Dichterwort vor dem Farbenzauber Böcklins verblasst, dass die stärkste Malerstimmung eines Poeten es mit seinen suggestiven Zaubern aufzunehmen zu schwach bleibt.

Gleicherweise bot an den Ehrentagen Gottfried Kellers Böcklin redlich die Hand dazu, seinen Freund zu feiern. Als im Februar 1886 die Zürcher Künstlergesellschaft einen Gottfried Keller-Abend veranstaltete, wo die Mitwirkenden lauter Figuren aus den « Zürcher Novellen » darstellten, so dass neben andern der Landvogt von Greifensee mit seinen sieben Flammen und Hadlaub mit Fides und ihren Anverwandten gar anmutig wieder auflebten, beteiligte sich Böcklin mit seiner ganzen Familie daran; sie brachte im Verein mit der Dienstagsgesellschaft die Gruppe des römischen Ateliers zur Darstellung, in welches der Kunstmäcen Herr Jacques tritt, der zu seinem Entsetzen statt auf emsige künstlerische Produktion auf ein höchst unerwartetes Hochzeittreiben stösst. Keine Andere als Frau Böcklin besorgte die Regie dieser Abteilung, lehrte die ihr Unterstellten eine flotte Tarantella tanzen und schlug am Abend der Aufführung das Tamburin mit dem Feuer einer echten Römerin. Gerührt durch die lachende und farbenreiche Huldigung, geriet der Dichter in die glücklichste Laune, so dass er mit komischer Behendigkeit die Bewegungen eines Tarantellatänzers zum besten gab und schliesslich vor Frau Böcklin einen possierlichen Kniefall tat. Nach glücklich vollendeter Entfaltung der heitern Gruppen aus der Idylle einer verschwundenen Zeit verfügten sich die ältern Herrn gebührendermassen hinter den Wein, wobei Gottfried Keller nicht ermangelte, ein ansehnliches Quantum vom besten aufmarschiren zu lassen. Dann stand er auf und bedankte sich in herzlichen Worten für die erwiesene Ehrung, seine besondere Erkenntlichkeit « dem grossen Unbekannten », wie er sich ausdrückte, entbietend, der ihm den Lebensabend verschöne. Böcklin hat manches Lob gehört — mehr als dieses dürfte ihn kaum eines erquickt haben.

* * *

Nicht nur zu Wein und Bier, auch zu Spaziergängen, die dann allerdings meistens mit einem Becherlüpflein gekrönt wurden, holte Böcklin seinen Freund ab, um dessen stetig zunehmender Schwerbeweglichkeit, die eine richtige Gefahr für seine Gesundheit und Arbeitsfreude bildete, einigermassen zu steuern. Einmal, nachdem er

alle seine Bedenklichkeiten überwunden, bewog er ihn sogar zur Teilnahme an einer von Richard Kissling ins Werk gesetzten Schlittenfahrt, die so denkwürdig verlief, dass sie gebührendermassen von der Feder des Verfassers der «Leute von Seldwyla» hätte beschrieben werden sollen.

Um zwei Uhr mittags versammelte man sich beim Bahnhof, wo ein halbes Dutzend Schlitten bereit standen. Die meisten der Mitfahrenden banden sich unterwegs gegen die Kälte Masken vor, nur Keller und Böcklin nicht, der mit seiner Frau und seinem Freunde A. Waldner im vordersten Schlitten sass. Über Unterstrass, die Kreuzstrasse und Schwamendingen fuhr man nach Bassersdorf. Hier stieg man aus, und weil es gehörig kalt war, unternahm man einen Spaziergang, um sich zu erwärmen, sah sich aber bald durch die Menge des reinen, weichen Schnees, der auf dem Lande lag, zu einer Schneeballenschlacht verlockt, in welcher sich namentlich der alte Turner Böcklin als ein scharfer Schütze erwies und mehr als einer der Kämpfenden zu Sturze kam. Dann begab man sich ins Wirtshaus, erlebte aber gleich eine herbe Enttäuschung, indem es statt der Forellen, auf die man sich gespitzt hatte, nur Schüblinge [1]) gab. Aus Rache wurde nicht weniger von dem guten Weine getrunken, als wenn man Fische hätte zum Schwimmen bringen müssen, so dass bald allenthalben eine kräftige Munterkeit aufblühte. Einer der Teilnehmer wurde als heiliger Nikolaus hergerichtet: man behing ihn mit bunten Wolldecken, in welche man sich während der Fahrt gewickelt, stülpte ihm, nachdem man in seine Spitze eine Zwiebel gebunden, als Bischofsmütze den Fussack des Ehepaars Koller auf den Kopf, und R. Kissling band ihm einen in der Eile aus Werg gefertigten ehrwürdigen Bart um. Aus einem Sacke teilte der Heilige allerlei rasch beschaffte Gaben aus, und Gottfried Keller begleitete die Schenkungen mit improvisirten, zum Teil etwas spitzigen Sprüchlein. Er geriet in eine heitere und mitteilsame Stimmung wie selten und begann aus seinen Knabenjahren zu erzählen. Er verbreitete sich über seine Erlebnisse als Kadettentambour und wie ihm einst Oberst Ziegler die Trommel weggenommen und gezeigt habe, wie er die Sammlung richtig zu schlagen habe. Man rief nach einer Trommel, und nachdem man im Wirtshaus eine aufgetrieben hatte, gab Gottfried Keller darauf ein Solo zum besten. Nachher fing er zu singen an, alte, verschollene Worte und Weisen, die er aus seiner Kindheit wusste und als junger

[1]) Eine Art Würste.

Maler in München vor einem halben Jahrhundert unter seinen Landsleuten gesungen hatte. Nach einem Tänzchen stieg der fröhliche Schwarm wieder ein und liess sich nach Kloten kutschiren, wo man, um die Kälte auf keinen Fall Herr werden zu lassen, sich einen heissen Grog gönnte. Ein Mitglied fühlte sich davon so begeistert, dass es vor dem Wirtshaus den herbeigeströmten Bauern in fremder Zunge eine flammende Standrede hielt. Auf dem Heimweg, in der Nähe der Brücke von Seebach, erging sich Gottfried Keller, der als Knabe viel in dieser Gegend gewesen, in Jugenderinnerungen und begann dann unvermittelt wieder zu singen. Um den gloriosen Tag würdig zu beschliessen, blieb dann die ganze Gesellschaft ohne den ermüdeten Gottfried Keller noch eine hübsche Weile heiter und ungezwungen in der «Kronenhalle» zu Zürich beisammen.

* * *

Natürlich liess man des Dichters siebzigsten Geburtstag nicht still vorüberziehen. Seine Freunde wurden rätig, ihn mit einer Medaille auszuzeichnen, und bildeten zu diesem Behufe insgeheim ein Komite, an dessen Spitze der Architekt Professor Albert Müller stand, der Erbauer der Börse. Böcklin wurde mit der Aufgabe betraut, die Medaille zu entwerfen und zu modelliren, wobei ihm zu statten kam, dass ihm Keller bereits zu jener Zeichnung gesessen hatte, welche die Gesamtausgabe seiner Dichtungen schmückt. Oftmals hingen die scharfen Maleraugen prüfend an den Zügen des ahnungslosen, wie gewöhnlich verträumt vor sich niederblickenden Dichters; dann sahen sich die Eingeweihten lächelnd und verständnisvoll an, wie die feinsten Seldwyler, wenn sie einen exquisiten Streich ausgeheckt haben. Im Atelier und Abends daheim beim Lampenlicht modellirte Böcklin in Wachs, und zwar mit Streichhölzern, die er sich zurecht geschnitten und zurecht gespitzt hatte. Im Mai 1889 war der Entwurf fertig, und der bekannte Wiener Medailleur A. Scharff wurde mit dem Schnitt betraut.

Es dürfte überhaupt kaum eine Medaille von grösserem Affektionswert geben als diese: der grösste Maler des Jahrhunderts hat sie dem grössten Dichter des Jahrhunderts gestiftet. Da die vom Medailleur eingesandte Probe eine zu starke Biegung der Nase zeigte, reiste Böcklin, den keine Mühe verdross, nach Wien, um die Sache persönlich ins Reine zu bringen. Selbst die Herstellung des Etuis, in welchem die goldne Medaille dem Jubilar überreicht werden sollte,

überwachte er mit der grössten Sorgfalt bis ins Einzelne. Auf seinen Wunsch fertigte Professor A. Freytag die Zeichnung des Deckels und malte sie mit Eiweissfarben nach Böcklins Rat, der nicht selbst Hand anlegen konnte, da er gerade in der drängenden Zeit unwohl zu Bette lag.

Scharff brachte die Medaille auf den festlichen Tag nicht fertig. Böcklin, der Gottfried Keller vor Wochen zur Kur nach Seelisberg begleitet hatte, suchte ihn zusammen mit Bundesrichter Dr. Hans Weber am Geburtstag daselbst auf und sprach ihm seine Glückwünsche aus. Er war es auch, der den Dichter wieder aus Seelisberg nach Zürich zurückholte.

Einige Wochen später war die Medaille fertig geworden. Professor Albert Müller und Stadtpräsident Pestalozzi überreichten das silberne Exemplar Böcklin in seiner Werkstatt; den 13. September händigten Bildhauer Kissling und A. Fleiner als Abgeordnete des Komites dem Dichter die goldene Medaille in seiner Wohnung am Zeltweg ein. Von allen aus einem überreichen Füllhorn damals ihm zuströmenden Huldigungen freute ihn das schimmernde Kleinod am meisten. Oft stand er Nachts auf, wenn er nicht schlafen konnte, um sich zu vergewissern, dass es noch da sei.

* * *

Gleich einem Sohn oder jüngern Bruder handelte Böcklin an seinem acht Jahre ältern Freunde. Er begnügte sich nicht damit, ihn nach Feierabend abzuholen, unter allen Umständen geleitete er ihn auch wieder nach Hause. Diese Heimgeleitung wurde ein immer misslicheres Ding, weil Kellers Beine mit der Zeit ihren Dienst stets weniger tun wollten, so dass das Freundespaar z. B. vom «Pfauen» bis zum «Thaleck» unter Umständen zwanzig oder mehr Minuten brauchte. Böcklin, der sich nur bei entschiedener Kälte zu einem Überzieher bequemte, klagte dann wohl am nächsten Tage, er habe gestern Abend wieder elend gefroren, da der Verfasser der Leute von Seldwyla wieder nicht vom Fleck gerückt sei. Auch wartete er geduldig, bis dieser das Zeichen zum Aufbruch vom Zechtische gab, was oft lange nicht erfolgte, da Keller offenbar den Augenblick des Aufstehens ersorgte, voller Misstrauen gegen seine schwankenden Beine, die von einer Minute zur andern den Gehorsam aufzukünden drohten. Ebenso fügte sich Böcklin liebenswürdig und gelassen in des Dichters Launen und Verdriesslichkeiten, die Verstimmungen eines bresthaften

Greises, und trachtete darnach, alles fernzuhalten, was den Reizbaren in Harnisch bringen konnte. Er schloss sich ihm dermassen an und lebte sich so in ihn hinein, dass er mehr oder weniger Kellers ganzes Inventar von Zuneigung und Abneigung noch zu seinen Lebzeiten antrat — und namentlich das letztere war nicht klein. Wem der Dichter grollte, dem war mit wenigen Ausnahmen auch Böcklin nicht hold, obschon er sich ruhig mit ihm an den nämlichen Tisch setzte.

Am übelsten traf es Conrad Ferdinand Meyer, der, von Böcklins Kunst gänzlich erfüllt, sich lebhaft nach persönlicher Berührung sehnte. Es sollte nicht dazu kommen. Eine an Böcklin und den Dichter von Kilchberg von einem gemeinsamen Bekannten ausgehende Einladung zum Mittagessen scheiterte an der plötzlichen Erkrankung des Gastgebers. Wie ein zweiter Versuch fehlschlug, berichtet ein persönlich Bekannter der Beiden [1]), der, trotzdem er es nicht ausdrücklich bemerkt, es doch wohl insgeheim so eingerichtet hatte, um eine Annäherung ins Werk zu setzen, dass sich Dichter und Maler im Konzert zu seiner Linken und Rechten befanden.

Sie haben sich nie wieder gesehen.

* * *

Damals, als man dem von Seelisberg zurückgekehrten Gottfried Keller die goldene Medaille einhändigte, waren böse Tage über ihn hereingebrochen. Das Siechtum, dem er binnen Jahresfrist erliegen sollte, war da. Er begab sich nach den Heilquellen von Baden, die ihm so wenig Heilung zu bringen vermochten, wie irgend andere der Welt es vermocht hätten. Böcklin besuchte ihn oft mehrmals in der Woche und trachtete darnach, ihn aufzuheitern. Ende November kehrte der Leidende ungeheilt nach Zürich zurück. Bald nach Neujahr warf ihn die Influenza aufs Lager, von dem er sich nicht wieder erhob. Nun sass Böcklin oft über eine Stunde an seinem Bette, schüttelte ihm die Kissen, sorgte für alles Mögliche, schrieb dieses oder jenes Notwendige für ihn und liess kaum einen Tag vorübergehen, ohne nach ihm zu sehen. Als der Dichter am 15. Juli 1890 Nachmittags gegen vier Uhr die Augen schloss, war unter den am Sterbebette Versammelten niemand so erschüttert wie Böcklin.

* * *

[1]) L. P. «Arnold Böcklin und Gottfried Keller.» Feuilleton der «Neuen freien Presse». 5. April 1901.

Als man Gottfried Keller mit einem so gewaltigen Leichenbegängnis, wie Zürich noch niemals eines gesehen, zur letzten Ruhe brachte, schritt Böcklin nahe hinter dem Sarge im Trauergeleite der Freunde, fest und aufrecht, mächtig gewachsen und trotz seiner ergrauten Haare von blühender Gesichtsfarbe. Er sah aus, als ob ihm noch eine lange Lebensdauer winken müsse. Vor dreissig Jahren hatte er in München einen fürchterlichen Typhus überstanden, der allerdings seinen Geist auf lange Monate hinaus aufs schwerste schädigte; aber seitdem war seine Gesundheit eigentlich eine eiserne gewesen. Und da sein Vater, dem er ähnlich sah, das hohe Alter von 84 Jahren erreicht hatte, so durfte man seinen Erdentagen wohl noch ein fernes Ziel zutrauen.

Doch es verfloss kaum ein Jahr, so nahten leise Boten und mahnten, dass die Axt schon an diesen starken Baum gelegt sei.

Ein Bekannter, der nicht selten mit ihm zusammen kam, bemerkte eines Abends auf dem Heimweg vom Trunke, dass Böcklin undeutlich redete und unsicher ging. Er dachte sich, nun habe der Wein den kräftigen Mann doch einmal überwunden. Was sich aber hier zeigte, das waren bereits die Wirkungen von leichten Schlaganfällen, die den Ahnungslosen getroffen hatten. Dann kam ein Empyem der Stirnhöhle, das ihn arg peinigte, und eines Abends berichtete er beim Wein, er sei vor wenig Stunden, von plötzlicher Schwäche übermocht, ins Knie gesunken.

Immerhin waren diese Heimsuchungen nicht im Stande, seine Stimmung und seine Arbeitskraft für längere Zeit brach zu legen. Anders wurde es, als ihn zu Ostern 1892 ein schwerer Schlaganfall niederwarf, der das Ärgste androhte. Doch seine Natur leistete Widerstand. Nachdem er wochenlang gelegen, stellte sich allmälig die Sprache und die Bewegungsfähigkeit wieder ein. Anfangs Juni konnte er ein wenig aufstehen und Besuche empfangen, obschon das Reden immer noch mühsam von statten ging. Trübe Stunden blieben dem Dulder nicht erspart, aber meistens behielt er seinen Humor und vertraute der Zukunft. Als Freund Koller eines Tages im Hause «zur Eidmatte» vorsprach, fand er seinen genesenden Freund hinter dem Hause unter den Bäumen lesend. Triumphirend eröffnete er ihm, er sei jetzt doch schon so weit voran, dass er wieder stehend in seine Hosen hinein könne.

Mehr als Einer, der ihn unvermutet auf der Strasse traf, hatte Mühe, ihn auf den ersten Blick zu erkennen: er trug die grauen Haare länger, hatte sich einen Bart wachsen lassen, und seine Züge

waren gefurcht. Es war ein wehmütiger Anblick. Man fühlte, er würde sich von dem Streiche nie wieder völlig erholen, so dass sich unwillkürlich die geheime Frage aufdrängte, ob sein Leib so weit gesunden würde, um den Eingebungen des herrlichen Geistes wieder Gestalt verleihen zu können.

Das Geschick fügte es so und vergönnte ihm noch einen Lebensabend, den die volle Glorie des Ruhmes bestrahlte. Doch verbrachte er diesen Lebensabend in Italien, nicht in Zürich. Der Arzt riet dazu, und der Genesende mochte Heimweh nach dem Süden empfinden, dessen milde Lüfte ihm wohl eher Heilung versprachen. Auch winkte ihm dort eine grössere Einsamkeit, als an der Limmat zu finden möglich war.

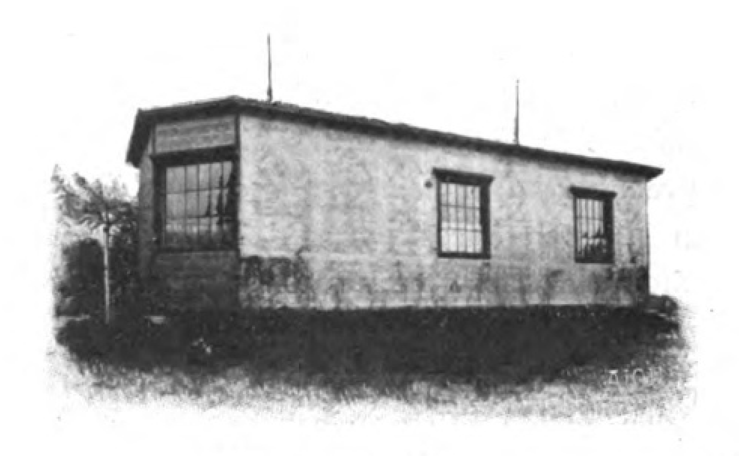
Er löste sich nicht leicht von der Stadt, wo er sieben arbeitsglückliche Jahre verlebt, deren Rat ihm das Ehrenbürgerrecht, deren Hochschule ihm den Doktorhut geschenkt hatte. Noch schwerer trennte er sich von seinen Freunden.

Er kam nach zwei Jahren noch einmal zu einem kurzen Besuch, als er nämlich im Juni 1894 vor dem Stadtnotar Karrer sein Testament machte.

Die Zürcher Freunde besuchten ihn im Süden, in San Terenzo und dann auf seinem Sitze zu San Domenico. Erfreut und bewundernd sahen sie, dass er unermüdlich arbeitete, und brachten die frohe Kunde und dass er die Limmatstadt nicht vergessen habe, über die Berge.

In den Jahrbüchern Zürichs wird es zum ewigen Gedächtnis verzeichnet stehen, dass er einmal auch der unsrige war, und mit goldenen Lettern wird darin geschrieben sein:

Hic fuit!

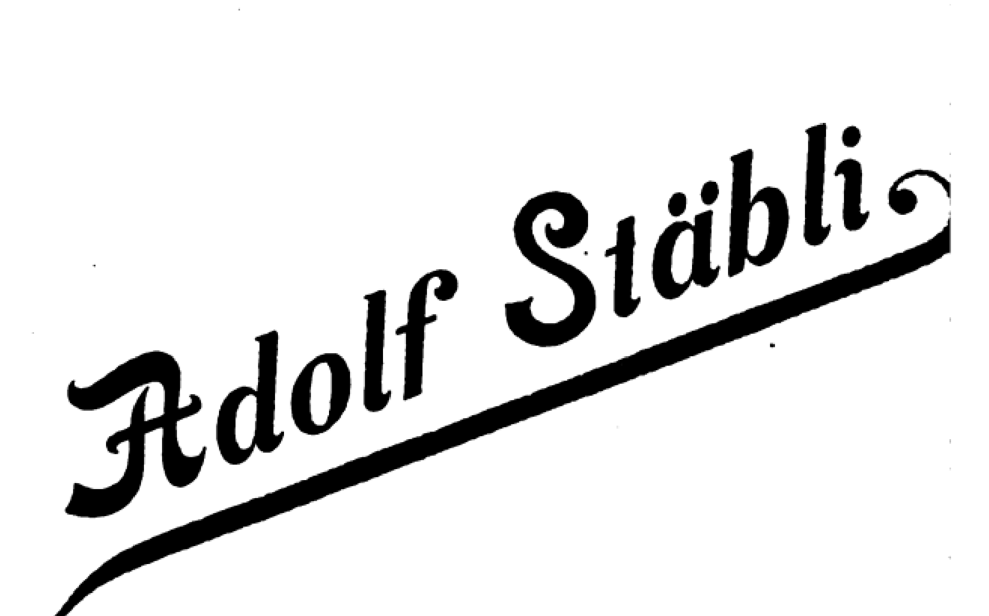


Atelier an der Böcklinstrasse. (Phot. Link.)



Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft

1903

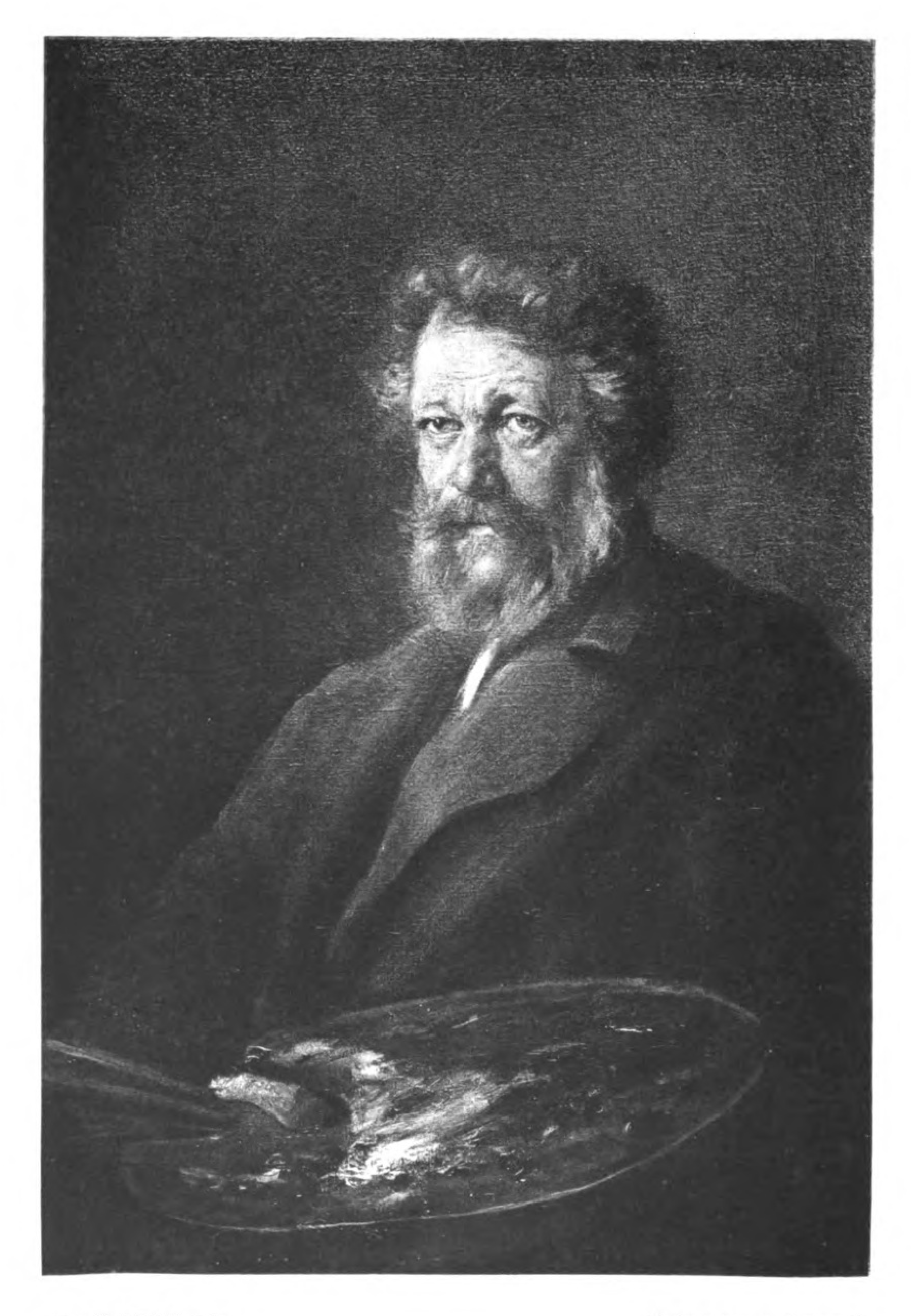




Kommissionsverlag Fäsi & Beer in Zürich

Buchdruckerei Berichthaus · Zürich





Phot. Ph. & E. Link, Zürich

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt
F. Bruckmann A.-G., München

Adolf Stäbli

Zürcher Kunstgesellschaft

NEUJAHRSBLATT

DER

KUNSTGESELLSCHAFT IN ZÜRICH

FÜR

1903



[Lehmann, ...]

ADOLF STÄBLI



BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS (VORM. ULRICH & CIE.)

Adolf Stäbli.

Beim Durchschreiten der Schweizer Kunstausstellungen der letzten zwanzig Jahre sind wohl jedem ernsten Beschauer grosszügige, mächtig wirkende Landschaften aufgefallen, Bilder voll tiefen Stimmungsgehaltes und ergreifender Poesie. Sie waren anders als die Mehrzahl der übrigen Landschaften, die nur Veduten gaben oder möglichst getreu im Freien gemalte Naturausschnitte darstellten. Sie boten mehr als einen Abklatsch der Natur; sie redeten eine eigene Sprache, die Sprache einer grossen Persönlichkeit, die sich mit ganzer Seele in dem Bilde gab und den Beschauer in den Bannkreis ihrer Stimmung zog. Es war nicht nur ein guter Maler, sondern vor allem auch ein Poet, der stets etwas Bedeutendes zu sagen hatte. Welch feierlicher Ernst lag in seinen Abendstimmungen, welche machtvolle Grösse im aufziehenden Gewitter und tobenden Sturme, welch verhaltene Schwermut in den säuselnden Birken, welche Trostlosigkeit in der grossen Überschwemmung und wieder welche erlösende und erfrischende Kraft im warmen Regen des Maien.

Die Bilder waren einfach, breit und kräftig gemalt, stets als organisches Ganzes gedacht und vorzüglich gezeichnet. Alles Detail verschwand gegenüber den grossen Massen, alles Unnötige, ja alles Gefällige war unterdrückt; die Farbe war kräftig und harmonisch, manchmal etwas eintönig — wie alles übrige, war sie niemals um ihrer selbst willen da, auch sie diente nur der grossen Gesamtwirkung des Ganzen. Gerade durch diese fast herbe Einfachheit und Grösse der Darstellung wirkte der Stimmungsgehalt der Bilder um so mächtiger und nahm den Beschauer unwillkürlich gefangen. Und

während er an Dutzenden von Bildern in der Ausstellung teilnahmslos vorbeiging und es ihm gar nicht einfiel, nach deren Urheber zu fragen — bei diesen Bildern musste er stehen bleiben, und nach dem tiefen Eindruck, den sie ihm gemacht, kam von selbst die Frage: Wer hat dies geschaffen? Wie war er als Mensch, wie ist es ihm im Leben ergangen? Hat es auch so viel darin gestürmt und geregnet, wie in seinen Bildern?

So ist der Name Adolf Stäbli's frühzeitig in seiner Heimat bekannt geworden. Wie bei wenigen Schweizer Malern verlohnt es sich bei ihm, seinem Entwicklungsgange nachzugehen, sein Lebenswerk zu schildern und bei seiner schlichten, sympathischen Persönlichkeit zu verweilen.

* * *

Die Familie Stäbli stammt aus Brugg, dem alten, malerischen Prophetenstädtchen. Hier wurde der Vater Adolf Stäbli's, Diethelm Stäbli, als Sohn eines vielbeschäftigten, beliebten Arztes am 2. Dezember 1812 geboren. Frühzeitig entwickelte sich bei ihm ein ausgesprochener Trieb zur Kunst; der Vater liess ihn gewähren und schickte ihn nach Absolvierung der Schulzeit mit achtzehn Jahren nach dem gelobten Lande der Maler, nach München, das gerade damals unter König Ludwig sich zum Hauptzentrum deutscher Kunst aufgeschwungen hatte. Stäbli hatte das Glück, an der Akademie zu vorzüglichen Lehrern zu kommen; er zeichnete bei Thäter und bildete sich bei Samuel Amsler, einem geborenen Schweizer (von Schinznach), als Kupferstecher aus. Noch als dessen Schüler beteiligte er sich an einem grössern Werke nach Kompositionen von Schwanthaler, ging dann aber zu selbständigen Arbeiten über, von denen einige Stiche nach Schwind und Kaulbach vorhanden sind und noch sehr den Anfänger in der herben Kupferstecherkunst zeigen.

Nach achtjährigem Aufenthalte verliess er München (1838) und zog zurück in die Heimat, wo ihm in Winterthur eine Stellung als Zeichenlehrer am Gymnasium und höherer Töchterschule angeboten worden war. Hier in der aufstrebenden Stadt fand er seine zweite Heimat. Schon zwei Jahre später heiratete er die Tochter des Landschreibers Gailinger, Susanna Dorothea, und gründete in der Gärtnervorstadt ein bescheidenes, gemütliches Heim. Rasch hintereinander wurden ihnen vier Kinder geboren; Adolf kam als zweites am 31. Mai 1842 zur Welt.




THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

Zum eigenen Arbeiten kam der vielbeschäftigte Zeichenlehrer nicht mehr viel. Das Stechen gab er, seiner schwachen Augen wegen, ganz auf, verlegte sich dafür auf die Lithographie und zeichnete eine ganze Reihe fein ausgeführter Porträts nach der Natur. In der Winterthurer Kunsthalle und in Privatbesitz befinden sich wertvolle Blätter (unter anderem: Porträt des Kartographen Dr. J. M. Ziegler und als besonderes Interesse erweckend das Bild von Luise Rieter, der Jugendgeliebten Gottfried Kellers, deren feines, kluges Köpfchen mit besonderer Liebe gegeben ist). Eine Reihe dieser Porträts wurden von ihm selbst auf Stein übertragen, wobei sie freilich viel verloren; das Porträt Kirchners ist das beste davon.

Während sein künstlerisches Talent nicht voll zur Entfaltung kam, leistete er doch als Lehrer geradezu Vorzügliches. Es ist wohl kein Zufall, dass gerade in seiner Zeit und unter seiner direkten Anregung aus dem kleinen Winterthur eine ganze Reihe tüchtiger Künstler hervorging. Es schien förmlich seine Spezialität, Künstler zu entdecken und zu fördern; es brauchen bloss Weckesser, Julius Ernst, Künzli, L. Wegmann, Aug. Corrodi, C. Rieter, L. Reinhart und endlich als bedeutendster, sein eigener Sohn Adolf genannt zu werden.

Aber auch neben der Schule suchte er das Kunstinteresse in Winterthur zu heben und zu fördern. Mit Gleichgesinnten gründete er 1848 den Winterthurer Kunstverein, zu dessen erstem Präsidenten er denn auch gleich gewählt wurde. Hier war er in seinem Elemente, und unter seiner zwölfjährigen Leitung entwickelte sich der Verein zu schöner Blüte; die Gründung einer Kunstsammlung wurde beschlossen und mit der Erwerbung des Weidenmann'schen Nachlasses ein vielversprechender Anfang gemacht.

Eine Reihe bedeutender Männer gehen im Stäblischen Hause ein und aus: August Corrodi, der poetische Zeichner und kräftige, humorvolle Dialektdichter, der Musiker Eschmann (der Vater des bekannten J. C. Eschmann) und vor allem Eugen Kirchner, der hochbegabte Komponist, der damals als Organist an der Stadtkirche Winterthur wirkte.

In diese anregende, glückliche Zeit fällt die erste Jugend Adolf Stäbli's. Es sind sonnig heitere Jahre voll träumerischen Jugendglückes und ungetrübten Familienlebens, an die der Erwachsene immer und immer wieder später voller Glück zurückdenkt. Draussen in der Gärtnervorstadt, im «Spillerhüsli» wohnt der jungverheiratete Zeichnungslehrer, hier kommen die Kinder zur Welt und tummeln sich in Gärten und freier Natur. Der kleine Adolf, ein schönes Kind

mit prächtigen Locken (Studienkopf von Weckesser in der Winterthurer Sammlung) schliesst sich eng an sein anderthalb Jahre älteres Schwesterchen Adele an, mit ihr zusammen erlebt er seine ersten Jugendeindrücke. Sie werden unzertrennliche Spielkameraden, wie sie auch später bis zum Tode Adolfs in Freud und Leid zusammengehalten haben. «Jetzt wollte ich nur, dass ich dich bald wieder ans Herz drücken könnte, du Liebe, Gute, die mich so versteht wie Niemand auf der Welt», schreibt er im Jahre 94 der Schwester aus München.

Zu der Mutter bestand ein besonders zartes Verhältnis; sie war die Güte und Milde selber, und als sie nach dem vierten Kinde das Bett nicht mehr verlassen konnte, steigerte sich die zarte Anhänglichkeit der Kinder womöglich noch mehr.

Immer aufs Neue kehren in den späteren Briefen Adolfs an die Schwester die Stellen wieder, da er von der schönen Jugendzeit spricht; vor allem erscheint die Weihnachtsfeier im Elternhause dem einsamen Junggesellen in besonderer Verklärung. Wie eine Seite aus Hebel mutet die Briefstelle an:

«*Januar 1877.* Weischt na? Mitem Vater eso herrli uff de Walchi — oder Seuzemer Weiher a der Wiehnacht früeh furt grad nahem Esse — der Walchi ist herrlicher und gheimnisvoller gsy — und s' Muetti underdesse eso s' Christchindli zweg gmacht i der grosse Stube! Und denn wemme gnueg gschliffen und schliefschuehgloffen ist und na eso gheimelig gschwind iikehrt und heisses Zuckerwasser und echli Wie dri übercho mir Chind und denn hei und Kaffee trunke und im Stübli i der Dämmerig nachli gwartet eso herrli und denn: Chinde, chömmed, s' Christchindli ist da gsy! Und inne!»

Welche Freude macht es ihm später, der Schwester all die kleinen Erlebnisse ihrer frühesten Kindheit zurückzurufen, all die gemeinsamen Leiden und Freuden, wobei dann stets sein goldener Humor so prächtig hervorbricht.

«*24. Febr. 1893.* Vu dert (Spillerhüsli) weiss i na alles, na wied' e ghüüslets Nachtröckli agha häscht, d'Farbe weiss i au na ganz guet, und ich dich dermit gneckt ha und denn brüelet ha, wennd' du desswege trurig gsi bist. Vu det weiss i au na wie's Idi immene Laufchorb s'Laufe glehrt hät mitere Bülechappe uffem Chopf; und mer bald nachher zus Trössels übere zoge sind. Wommer bim Uuszieh im Zeichnigsstübli Gigeharz gfresse händ, will's usgseh hät wie Zuckerkandel, weist?»

Im ersten Knabenalter zeigt sich noch keinerlei Hang zum Zeichnen, dagegen schon jetzt die ausgesprochenste Freude an der

Natur. Und bezeichnender Weise packen ihn gerade schon die Stimmungen am meisten, die später den Maler fast ausschliesslich beschäftigten: der späte Abend nach Sonnenuntergang und die Gewitterstimmung. Reizvoll berichtet die Schwester Adele darüber in ihren Aufzeichnungen:

« Herrlich war es Adolf stets zu Mute bei einem heranziehenden Gewitter. Ein körperliches und seelisches Wohlbefinden ergriff ihn dann in hohem Masse. Im Garten oder auf der Laube erwartete er es gleichsam und liess Spiel und alles Andere bei Seite, um sich ganz dem Genusse hinzugeben. Die stahlgraue Wetterwand im Westen entzückte ihn, die schwüle stille Luft erfüllte ihn mit den herrlichsten Vorahnungen von dem, was kommen sollte, die schwarz und schwärzer heraufsteigenden Wolkenberge mit dem grellen silbernen Rand waren sein Entzücken und wenn die ersten schweren Tropfen fielen, die Blitze zuckten, die Bäume rauschten, es zu stürmen, zu krachen und zu toben anfing, war er selig. »

An anderer Stelle erzählt die Schwester:

« Dann brach die frühe Winterdämmerung herein, die für ihn und das anderthalb Jahre ältere Schwesterchen etwas unbeschreiblich Süsses und Geheimnisvolles hatte. Er zog sie dann mit sich auf die eingemachte Laube und die beiden guckten selig in den verglühenden Abendhimmel, der durch die Kastanienallee glimmte. Sie blieben dort gebannt, bis die nackten Stämme fast schwarz in die sinkende Dämmerung hinaufragten. »

Schon regt sich instinktiv das künstlerische Gefühl, bis jetzt aber erst aufnehmend und mitempfindend, ohne im mindesten in eigener Betätigung hervorzutreten.

Die Winterthurer Schulen machte er als mittelmässiger Schüler durch, ohne sich sonderlich auszuzeichnen oder spezielles Interesse zu zeigen. Mit dem zwölften Jahre aber tritt mit einem Male die Freude am Zeichnen hervor und hier beginnt nun der stille, stetige Einfluss des Vaters. An den Sonntagen widmete er sich seinen Kindern, zeigte ihnen seine Mappen mit wertvollen Stichen, seinen grössten Schatz, und erzählte ihnen von den grossen Meistern. Im Sommer ging er mit ihnen hinaus in die prächtigen Wälder, wo über der rauschenden Töss Schloss Kyburg so stolz herabschaut, nach Wülflingen mit der alten malerischen Schlossruine oder im weiten Tale nach Oberwinterthur durch reiche Felder und mächtige Baumgruppen. Hier empfing der Knabe die grössten Natureindrücke und Hand in Hand damit entwickelte sich immer stärker der Trieb zur Kunst.

Neben der Umgebung Winterthurs regte ihn das Aaretal landschaftlich am meisten an. Nicht weit vom Zusammenfluss von Aare, Reuss und Limmat lugt das Dörfchen Gebisdorf vom Hügel herab, in dessen gemütlichem Pfarrhause ein Grossonkel Stäblis hauste, welcher den jungen Kunstbeflissenen jahrelang allsommerlich zu Gaste lud. Wie war es verlockend, in all die Herrlichkeiten hinabzusteigen, in die man vom Pfarrhause so weit hinein sah, in die breiten Täler, wo zwischen mächtigen Baumgruppen die Wellen der Flüsse aufblitzten, in die sumpfigen Niederungen, wo unter überhängenden Weiden die alten Flussarme träge dahinzogen, oder hinauf in die waldigen Höhen, wo die weissen Kalkwände des Jura so eigenartig aus dem Waldesgrün herausleuchteten. In all dieser Schönheit ist der Entschluss, Maler zu werden, herangereift.

Frühjahr 58 trat die entscheidende Wendung ein. Adolf verliess nach der Konfirmation das Gymnasium und erklärte den Eltern, Maler werden zu wollen. Vater Stäbli, der bei andern jungen Leuten unfehlbar über Talent zur Kunst urteilen konnte, war seinem Sohne gegenüber ängstlich, auch schienen ihm die Mittel fast unerschwinglich zu einer genügenden Ausbildung. Es wurde ernstlich der Plan erwogen, den Sohn Dessinateur werden zu lassen, da bei dem damaligen grossen Aufschwung der Stickerei rege Nachfrage nach guten Musterzeichnern herrschte. Ein gutes bürgerliches Auskommen wäre damit gesichert gewesen. Mit diesem Vorschlage kam man aber beim Sohne Adolf schlecht an; der Träumer zeigte hier die grösste Energie und weigerte sich ein für alle mal, auf so etwas einzugehen. Die Eltern liessen ihn denn auch gehen und so begann er auf eigene Faust in der Nähe von Winterthur nach der Natur zu zeichnen und beim Vater zu Hause nach Gyps zu studieren.

Ein Verwandter, der früher Zuckerbäcker gewesen, später aber von der süssen Kunst zur herberen der Malerei emporgestiegen war, nahm sich des Kunstjüngers auf einer längern Studienreise an. Es war ein Original in seiner Art, für den die Kunst nur in Rezepten bestand, nach denen man zu verfahren hatte. Und stimmte die Natur nicht mit dem Rezept, so richtete man sie eben nach diesem und korrigierte sie, bis das Rezept passte. Reizend war es, Stäbli später humorvoll erzählen zu hören, wie die Himmel z. B. schon vor der Studienreise zu Hause im Vorrat gemalt wurden, blaue Himmel, Abendhimmel, Morgenröten u. s. w., so dass man später auf dem Studienplatz nur in die Mappe hineinzugreifen brauchte, um den passenden Himmel herauszuholen und die Landschaft darunter zu malen! Dass der junge Maler,

der den Künstler in den Fingern fühlte und nach Ausdrucksmitteln rang, sich mit derartigen «Förteli» nicht befreunden konnte, ist klar — trotzdem hat er nachher noch oft mit Freuden an diese originelle Studienreise zurückgedacht und seinem gutmütigen Mentor ein freundliches Andenken bewahrt.

Winter 58/59 wurde zu Hause beim Vater fleissig nach Gyps gezeichnet. Aus dieser Zeit stammt ein Selbstportrait (im Besitze der Schwester), an der Staffelei stehend, fast Lebensgrösse, in schwarzer Kreide mit Weiss gehöht. Für einen Anfänger eine ganz respektable Leistung. Daneben versuchte er sich auch in landschaftlichen Kompositionen und hier scheint August Corrodi nicht ohne Einfluss gewesen zu sein, der damals viel im Stäbli'schen Hause verkehrte. Er las hier seine Dialektdichtungen vor und brachte seine komponierten Landschaften mit, die Adolf wegen ihrer meist düsteren Stimmungen sehr gefielen. Obwohl Corrodi zehn Jahre älter war, entstand zwischen den beiden ein reger künstlerischer Wettstreit; sie stellten sich gemeinsam Aufgaben, von denen einzelne Lösungen noch vorhanden sind. So: «In einem kühlen Grunde», zu dem Corrodi eine stimmungsvolle romantische, etwas arg schwarze Zeichnung machte, während Stäbli mit einfachen Konturen zu wirken suchte.

Nach einem weiteren Aufenthalte im Aargau brachte Stäbli im Herbst eine solche Ausbeute guter Studien mit nach Hause, dass er damit endlich den immer noch starken Widerstand des Vaters gegen seine Pläne überwand. Dieser sah zu seiner Freude ein wirkliches Talent in den Arbeiten des Sohnes und beschloss nun seinerseits etwas für ihn zu tun — er packte die Sachen zusammen und ging nach Zürich, um Maler Rudolf Koller um Rat zu fragen. Auch Koller fand ursprüngliches Talent in diesen Arbeiten und anerbot sich, den Sohn als Schüler zu nehmen.

Koller stand damals im 31. Jahre und in der Vollkraft seines Schaffens. Er hatte seinen Sitz in der Nähe von Zürich, im Zürichhorn aufgeschlagen, das in diesen Jahren noch unbeleckt von Kultur und Quaianlagen mit seinen prachtvollen alten Weiden, seinem frischen Bache und den schilfumstandenen Altwassern, einen herrlichen Studienplatz für einen Tiermaler bot. Hier in unmittelbarer Anregung der reichen Natur schuf Koller seine Werke mit einer Kraft der Farbe und einer überzeugenden Naturwahrheit, wie sie in jener Zeit noch kaum gesehen wurde. Er war für damals einer der bahnbrechenden Sezessionisten, wenn auch dieser schöne Name noch nicht erfunden war.

Welch ein Glück, zu einem solchen Meister zu kommen. Ehrfürchtig betritt der junge Stäbli das grosse helle Atelier, wo auf schweren Staffeleien mächtige angefangene Bilder in glänzenden Goldrahmen stehen, wo an den Wänden farbenfrische Studien prangen, wo aus Allem die frohe, freudige Arbeitslust spricht. Und nun geht auch er mit Feuereifer an die Arbeit, aber nicht im Atelier, sondern draussen im Freien. Hier wird auf's Strengste nach der Natur gezeichnet und studiert und der Junge, der nie eine ernsthafte Korrektur gehabt, seufzt mehr als einmal innerlich über die Strenge des Meisters. Aber er lernt etwas und es geht vorwärts; auch in der Ölmalerei macht er Fortschritte.

Aus dieser Zeit (1861) stammen denn auch die ersten Bilder. Ein «Waldinneres mit Mühle» [1]), das sehr den Schüler Kollers verrät, aber schon schön gemaltes Wasser zeigt; besser und reifer das Bild «Kyburg», im Besitze der Winterthurer Kunstsammlung. Die Skizze dazu ist noch etwas kleinlich und bunt, das Bild selbst aber war schon gut komponiert, mit einem vorzüglich ins Bild hineinschiebenden Vordergrund. Die sehr gute Reiterstaffage verrät die Hand Kollers.

Im Sommer 1860 begleitet Stäbli die Familie Koller auf einer Studienreise nach Meiringen, der sich auch der Maler Stückelberg angeschlossen hatte. Mit Vergnügen denken Koller und Stückelberg heute noch an den stets heitern und zu allen Scherzen aufgelegten jungen Kollegen. «Nach dem Mittagessen machte er den Affen und den Bären, und abends sang er verklärten Angesichts alle möglichen Berner Oberländer-Melodien, die sein feines Ohr belauscht hatte. — So sehr er die Kunst liebte, so überanstrengte er sich doch nicht beim Arbeiten. Er liebte es, angesichts der Natur zu träumen, und bis er zum Arbeiten kam, war oft die Stimmung schon weg, die er eigens aufgesucht hatte» [2]).

Wichtiger für seine spätere Entwicklung ist ein anderer Studienaufenthalt, den er 1861 im Kloster Fahr an der Limmat machte, wo auch Koller eine Fülle von Anregung für seine Bilder gefunden. Wie war der Ort damals aber ganz anders malerisch als heutzutage, da die Ingenieure schonungslos bei der Korrektion der Limmat mit dem Reizvollsten aufgeräumt haben! Noch steht eine prachtvolle Kastaniengruppe an dem Flusse und lässt ihre Zweige tief ins

[1]) Die Bilder werden zitiert nach dem Ausstellungskataloge der Zürcher Stäbliausstellung (1902).

[2]) Aus einem Briefe Dr. Stückelbergs an den Verfasser.

ziehende Wasser hängen; damals aber rauschte der Fluss an einer ganzen Allee solcher Riesenbäume vorüber, hinter denen das Klösterlein verschwiegen wie hinter einem grünem Walle verschwand. Auch das andere Ufer war voll alter Weiden und Erlen, zwischen denen stille Altwasser träumten, und eine alte Fähre vermittelte den Verkehr zwischen den Ufern.

Hier hat Stäbli einen Sommer lang fleissig gemalt und bedeutende Anregungen empfangen. Eines seiner schönsten Bilder ist später aus diesen hervorgegangen.

Im Jahre 1862 fand Koller, es sei an der Zeit, dass Stäbli noch zu einem andern Meister in die Schule gehe. Er wandte sich selbst an seinen Freund Böcklin nach Weimar, doch dieser hatte gerade seine Professur aufgegeben und war wieder auf dem Wege nach seinem geliebten Italien. So entschied man sich für Schirmer in Karlsruhe, der nach Preller der bedeutendste Vertreter der historischen Landschaft war. In der Farbe nüchtern und conventionell, ist seinen Bildern ein gewisser grosser Zug nicht abzusprechen.

Im Herbst 1862 trat Stäbli in die Schirmerschule ein, doch starb der Meister noch im Laufe des Winters. Immerhin hat er durch die Karlsruher Gallerie, die erste, die er sah, mancherlei Anregung erhalten; das Wichtigste aber war, dass er Hans Thoma hier kennen lernte, an den er sich in enger Freundschaft anschloss. Es waren verwandte Seelen, voll Idealismus und poetischer Schwärmerei, beide in bedrängten Verhältnissen, die ihrer Jugendlust aber keinen Eintrag zu tun vermochten. Auf der Rückreise von Karlsruhe (Frühjahr 1863) besuchte Stäbli den Freund in seinem Heimatdorfe Bernau im Schwarzwald, und Thoma begleitete ihn in die Schweiz nach Winterthur und Zürich, wo sie Koller besuchten. Im nächsten Jahr besuchte Stäbli Thoma nochmals in seiner Heimat, dann sehen sich die Freunde erst 1870 in München wieder.

Nach der Rückkehr von Karlsruhe malt Stäbli wieder auf eigene Faust Studien an der Reuss. In seinem Nachlasse waren zwei Arbeiten aus dieser Zeit noch vorhanden, die eine bezeichnet 1863, die andere wohl sicher vom gleichen Datum. In diesen beiden tritt Stäblis spätere Eigenart schon sehr deutlich hervor; es ist ein gewaltiger Fortschritt gegen frühere Arbeiten. Die erste (Abbildung 1) zeigt in der Luft vielleicht noch etwas Schirmer-Einfluss — auch in der Härte der Malerei — Baumschlag aber und vor allem das dunkel, stahlblau vorbeiziehende Wasser sind vorzüglich gegeben. Noch besser ist die zweite Studie (Abbildung 2), die schon seine ganz persönliche, grosse und

ernste Naturauffassung zeigt. Mächtige, gut gegliederte Baumsilhouetten, dunkel sich abhebend gegen schwüle, gewittrige Luft, vorne gerade durchs Bild der ziehende Fluss — alles einfach und gross. Für 21 Jahre eine viel verheissende Leistung, die denn auch später im Basler Bild ihre machtvolle, vollendete Lösung fand.



Nr. 1.

Die fertigen Bilder aus dieser Zeit stehen freilich im Wert weit darunter. «Landschaft bei Brugg» und «Vierwaldstättersee» sind beide nüchtern und trocken. Wie mag er sich an dieser Vedutenmalerei geplagt und den Auftrag verwünscht haben, den er doch des Geldes wegen nicht abweisen konnte!

Ein Zusammensein mit Maler Buchser im Feldbrunnen bei Solothurn und Studien in Romont förderten ihn auch nicht weiter; ein nochmaliges Studium an einer Akademie oder wenigstens in Gallerien

wäre nötig gewesen. Der Vater aber war leidend, hatte seine Stellung in Winterthur aufgeben müssen und war wieder nach Brugg gezogen; die arme Mutter lag auch schon seit Jahren zu Bett — von zu Hause konnte er nichts erwarten. Da trat ein Freund des Vaters, Herr Imhoof-Hotze, als Retter in der Not auf, der gleiche Mäcen, der seit 1850 auch Weckesser unterstützte und zu einem Künstler sich ausbilden liess. Wie für diesen so war auch für Stäbli das Eintreten Imhoofs von entscheidender Bedeutung. Selbst eine feine, hochbegabte und für alles Schöne begeisterte Natur interessirte er sich nicht nur für die Arbeiten, sondern vor allem auch für den Menschen selbst, um so mehr, als er in den sechziger Jahren schon völlig erblindet war und nur aus den Beschreibungen Dritter die Bilder beurteilen konnte. Welcher Ruhmestitel ist es für den feinsinnigen Mann, einem Maler wie Stäbli die Wege geebnet zu haben — zumal in einer Zeit, da noch kein äusserer Erfolg diesen zum anerkannten Maler gestempelt hatte. — Solcher Mäcene bedürfte es auch heute noch; viel Talent ist in der Schweiz vorhanden, das wieder zu grunde gehen muss, weil es keine Förderer findet.

Nach Besprechung mit Vater Stäbli und Koller schickte Herr Imhoof den jungen Stäbli nach Dresden, um Claude Lorrain und Poussin zu kopieren, später wieder, Winter 1865/66, nach Mailand, um nach Hobbema und Manzini Kopien zu fertigen.

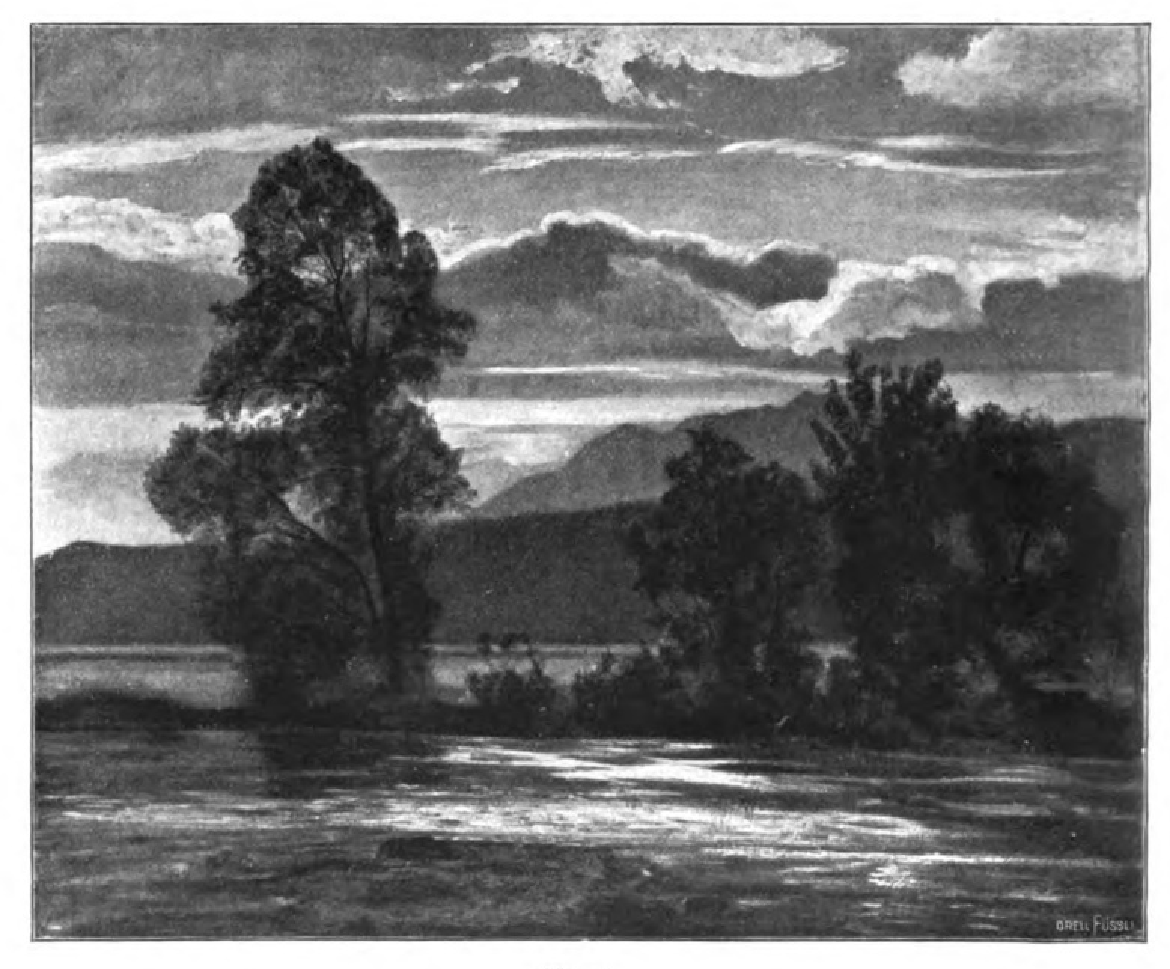
Dass ihn das Kopieren besonders erfreut hätte, kann man sich nicht denken, doch lernte er dadurch die grossen Gallerien kennen und vertiefte sich vor allem ins Studium der alten Holländer. Zu Ruisdael und Hobbema fühlte er sich besonders hingezogen, die Geistesverwandtschaft tritt denn auch später in seinen Werken hervor.

An die Mailänder Reise schloss sich ein Studienaufenthalt im Tessin an, von welchem im Nachlass einige Arbeiten erhalten waren. Alle zeichnerisch sehr schön und grosszügig durchgeführt, in der Farbe auf ein feines Blau gestimmt, zu welchem der gelbgraue Himmel gut steht. Dem blauen italienischen Himmel ging er schon jetzt aus dem Weg.

Von Bildern aus dieser Zeit ist der «Brunnen im Walde» (Aarauer Museum) zu nennen, der aber recht hart und unschön in der Farbe ausgefallen ist. Das Bildermalen ist noch nicht seine Sache — das, was ihm am Herzen liegt, getraut er sich noch nicht darzustellen, und die Bilder auf Bestellung oder mit der Idee ans Verkaufen geraten ihm nicht.

Wieder griff Herr Imhoof-Hotze ein und sandte ihn nach Paris, wo ihn die grössten künstlerischen Eindrücke erwarteten. War es

doch die Zeit der Blüte der französischen Landschaftsmalerei, da Corot, Rousseau, Troyon und Daubigny wieder die Schönheit des eigenen Landes entdeckt hatten und sie in meisterhafter Weise darstellten; einfach und schlicht in den Motiven, aber gross in der Auffassung und reich und reizvoll in der Farbe. Stäbli hatte das Glück, zwei Salons zu sehen (1866 und 67), vor allem aber die Weltausstellung 1867, wo gerade die französische Landschaftsmalerei in einer Vollständigkeit und Reichhaltigkeit vertreten war, wie seither nie mehr.



Nr. 2.

Auch war er selbst nach dem Studienplatz der grossen Meister, nach Barbizon, hinausgepilgert, wo er die eigenartige Landschaft auf sich wirken liess, ohne viel Studien zu machen. Viele Jahre später sind diese Haideeindrücke wieder zu Bildern herangereift.

Mit Maler Reinhart aus Winterthur und einem Amerikaner teilte er in Paris das Atelier und suchte eine seiner Tessiner Studien grösser als Bild auszuführen, um es für den Salon einzusenden. (Das Bild ist noch in Winterthurer Privatbesitz vorhanden, es ist der «Kastanienbaum» der Zürcher Ausstellung.) Er kam dabei aber in

tausend Nöten, da es ihm absolut gegen die Natur ging, eine Studie einfach zu kopieren. Ein anderes Bild, das er in freier Weise komponierte, gelang auf den ersten Wurf weit besser, doch fehlte es ihm an der nötigen Fertigkeit des Ausführens, und so kam er immer wieder auf den Kastanienbaum zurück, den er denn auch schliesslich zur Jury des Salons einsandte. Er wurde ihm refusiert, — und Stäbli hat nachher nie mehr eine Studie kopiert!

Zu der bitteren Lehre, die darin lag, kam noch eine Hiobspost aus der Heimat. Herr Imhoof sistirte für einmal seine Unterstützung, wobei der Misserfolg seines Schützlings im Salon wohl mitgewirkt haben mag. Wie vielen und gerade den besten Malern ist dies aber bei Erstlingsarbeiten schon passiert! Es beweist jedoch gar nichts gegen ihr Talent, höchstens, dass sie ihren Weg noch nicht gefunden haben oder so originelle Bilder einsenden, dass sie die Jury nicht versteht. Rousseau und Millet sind selber Beispiele dafür.

Stäbli musste also Paris wieder schweren Herzens verlassen. Trotzdem wusste er, dass er wie noch nie innere Fortschritte gemacht und gewaltige Anregung erhalten hatte. Nicht als ob er seinen Stil hier gefunden hätte, wie behauptet wurde. Seine Palette aber vergrössert sich, der Sinn für feine, graue Übergangstöne wird gesteigert und die Gegensätze von warmen und kalten Tönen mehr beobachtet; vor Allem aber schärft sich sein Auge für die Tonwerte, deren feine Beobachtung die Franzosen damals erst wieder entdeckt hatten. Unter den nachgelassenen Studien der folgenden Jahre befand sich eine grosse Reihe, die diesen französischen Einfluss zeigte — so das «Einsame Haus», feintönig, silberig wie Corot, oder die «Chiemseelandschaft», in fein abgewogenen, grauen Tönen gestimmt. Dieser Einfluss lässt sich noch jahrelang in den Naturstudien verfolgen — in seinen Bildern aber ist kaum etwas davon zu verspüren. Hier geht er seinen eigenen Weg, viel eher wieder auf dem fussend, was er schon Jahre zuvor nach der Natur gemalt. Seinen Stil hat er schon im Jahre 1863 gefunden.

Der erneute Aufenthalt in Brugg war deprimierend und wenig erfolgreich. Er sehnte sich fort in anregende Umgebung zu Mitschaffenden und Mitstrebenden. Da kam ihm wie eine Erlösung ein Auftrag zu einem Bilde von der Aargauer Regierung, die auch später immer wieder in verständnissvoller Weise den Landsmann in der Fremde durch Aufträge unterstützte oder fertige Bilder erwarb. Dadurch besitzt das Aarauer Museum die grösste Kollektion von Stäblibildern und ist so eine sehr sehenswerte Kunstsammlung geworden.

Mit Recht hat deshalb die Gottfried Keller-Stiftung die Hauptbilder, die sie aus dem Nachlasse erwarb, hier deponiert.

Voller Glück zieht Stäbli Herbst 1868 gen München. Nur der Abschied von seiner Familie wird ihm schwer; die Mutter war kurz zuvor gestorben, auch der Vater war schwer leidend und eine Ahnung sagte dem Sohne, dass er ihn nicht mehr sehen werde. Er starb auch wirklich noch im gleichen Winter, und damit hatte Stäbli seine Heimat verloren, an der er so sehr hing.

In München war um diese Zeit ein Umschwung in der Landschaftsmalerei eingetreten. Man hatte auch hier die Schönheiten des eigenen Landes zu erkennen begonnen, die in Schleich und Lier vortreffliche Schilderer fanden. Beide hatten Schulen, in denen die Schüler freilich sehr im Sinne der Meister malten, dafür aber auch leicht ihre Bilder verkauften. Stäbli lag der Gedanke fern, nochmals Schüler zu werden. Er nahm ein kleines Atelier und begann sein bestelltes Bild, das «Aufziehende Gewitter» der Aarauer Sammlung. Unter Schmerzen und Nöten kam es schliesslich zur Welt, doch stellte es gegen frühere Bilder einen grossen Fortschritt dar — es war seine erste bedeutendere Stimmungslandschaft. Eine späte Abendstimmung über sumpfigem Terrain mit Bäumen; der Himmel in feiner Abstufung von blaugrau durch kaltes Gelb in warmes Gelb und Rot sehr gut behandelt; schwermütiges, graues Gewölk zieht darüber hin. Als Staffage: Schafe ins Bild hineinschreitend.

Mit diesem Bilde hatte er sein eigentliches Feld gefunden, auf dem er fortschreitend seine bedeutenden Werke schuf: das von Innen herausgearbeitete, tief empfundene Stimmungsbild. Im Grunde sind es nur zwei Stimmungen, die ihn unaufhörlich beschäftigen: die späte Abendstimmung und alle Variationen der Regen- und Gewitterstimmung, vom aufziehenden Wetter zum Toben des Sturmes und abziehenden Gewitter, vom melancholischen Landregen bis zur weichen, verträumten Stimmung nach dem erquickenden Regen.

Sonnige Stimmungen malt er fast nie, höchstens ungern auf Bestellung. «Sonnige Sachen», schreibt er 1878 in einem Briefe, «wollen mir nie so gelingen wie Stimmungsbilder — ich kann sie mir auch nicht so schön vorstellen.» Blaue Himmel kennt er nicht auf seinen Bildern, das Blau erscheint höchstens einmal fein gestimmt zwischen grauen Wolken.

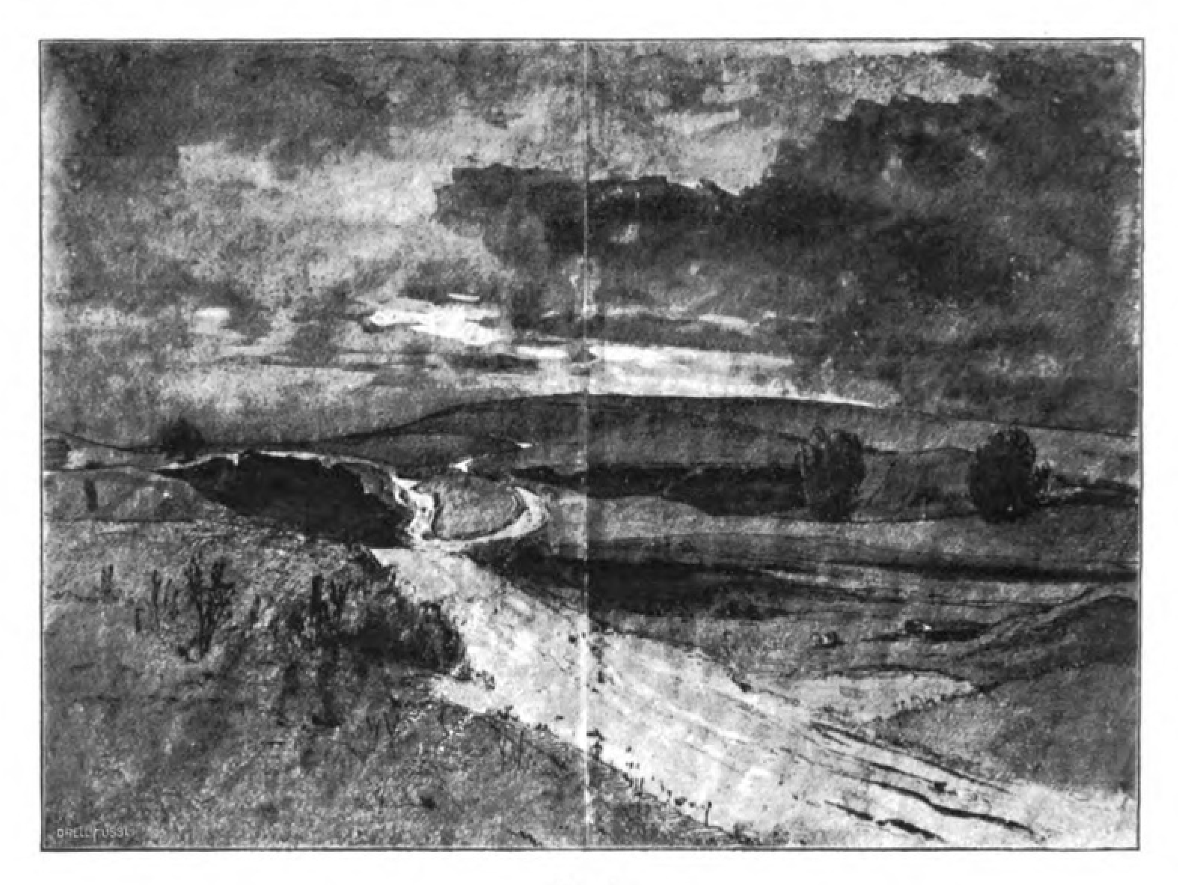
Warum malt er gerade nur diese Stimmungen? «Weil es in seinem Leben so viel geregnet hat», konnte man so oft in der Zürcher Stäbli-Ausstellung hören. Das war es wahrlich nicht. Jeder Vogel

singt, wie ihm der Schnabel gewachsen, und jeder echte Künstler produziert nur das, was ihm von Jugend auf vorgeschwebt, wozu ihn seine innerste Naturanlage drängt. Äussere Eindrücke haben geringeren Einfluss. Warum hat Stäbli schon als kleiner Knabe gerade die Gewitter- und Abendstimmungen geliebt; warum als 21Jähriger schon diese Stimmungen mit Vorliebe dargestellt, zu einer Zeit, da er von des Lebens Ernst noch nicht gedrückt wurde und ein sorgenloser, heiterer Kunstjünger war? Ganz einfach, weil ihm eben sein Schnabel so gewachsen war und er nicht anders malen konnte. Und wenn es ihm auch in den ersten Jahren seines Münchner Aufenthaltes herzlich schlecht ging, wenn Not und Hunger an seine Türe klopften, so hätte er doch gewiss keine sonnigen Bilder gemalt, falls ihm eine gütige Fee einen ausgibigen monatlichen Wechsel in den Schoss gelegt hätte. Damit soll nicht gesagt sein, dass er es nicht hie und da mit besonderer Freude auf seiner Leinwand wettern und stürmen liess, wenn er der miserabeln Welt, die ihn so oft nicht verstehen wollte, auch einmal so ein gehöriges Donnerwetter gegönnt hätte. Dann mag es ihm wieder gewohlet haben, und der Abendschoppen hat ihm nachher um so besser geschmeckt.

Die ersten Münchner Jahre waren Stäblis schwerste Zeit. Im Bildermalen machte er nur langsam Fortschritte, auch fehlte es ihm stets an Geld, um an grössere Arbeiten zu gehen. Aus den Jahren 1869—72 ist kaum etwas Besseres von ihm vorhanden. Dagegen besitzen wir aus dieser Zeit eine Reihe Skizzenbücher, die geradezu meisterhafte Zeichnungen enthalten. Die bayerische Landschaft hatte ihn mächtig gepackt. Die breiten Ströme, die im tief eingerissenen Bett von den Alpen herabströmen, die stundenweiten Moorebenen mit ihren einsamen Birken und schwarzen Torfgräben, die stillen Seen, die, in dem waldigen Hügelland eingebettet, noch ihre ursprünglichen schilfigen Ufer haben, und vor Allem und über Allem die mächtig sich aufbauenden Lüfte mit ihren Wolkenbergen, wie sie in der Schweiz nicht gesehen werden, — all dies wird von nun an seine Welt, aus der er die Anregung zu seinen Bildern schöpft.

Die Skizzenbücher dieser Jahre enthalten Studien aus Pang, Wessling und Polling, einfach und grosszügig nach der Natur hingeschrieben. Da ist kein unnötiges Detail, keine wohlfeile Effekthascherei, nur die Hauptsachen sind in förmlich lapidarem Stile gegeben. Mit feinem Verständnis ist die Struktur des Terrains in wenigen Überschneidungen prägnant ausgedrückt, organisch wachsen seine Bäume aus dem Boden. Und wie versteht er mit wenig Strichen

seine Lieblingsbäume zu charakterisieren, die wetterzerzausten Eichen und die zarten, zitternden Birken! Die Blätter sind teils in Contouren mit Feder gezeichnet und die Massen getuscht, teils in weichem Bleistift nur mit den Hauptschatten angegeben. In den kleinen Skizzenbüchern ist eine Reihe mit Liebe durchgeführter Zeichnungen von grösster Poesie vorhanden, vieles schon absolut bildhaft und so gut wie seine besten späteren Bilder. —



Nr. 3.

Der Anfang der 70er Jahre war für die Münchner Künstler eine glänzende Zeit. Es war grosse Nachfrage nach Bildern, und wer einen Namen hatte oder Schüler eines bekannten Professors war, konnte sicher sein, alles, was er malte, an den Mann zu bringen. Stäbli war freilich keines von beiden. Dafür aber hatte er nach und nach den Verkehr mit einem Kreise ernster Künstler gefunden, deren Streben weit ab von der grossen Heerstrasse stand, auf der es so billigen Verdienst gab. Da war vor Allem sein Landsmann Otto Fröhlicher von Solothurn, der mit eisernem Fleisse und grösster Energie arbeitete und den träumerischen und weit weniger energischen Freund zum Mitstreben anregte; dann seit 1870 Hans Thoma, dessen grosses, eigenartiges Talent Stäbli besonders anzog, und der trotz

Not und bitterböser Anfechtung durch die Tageskritik seinem eigenen Wege treu blieb und auch den Freund stets anfeuerte, von seinem echten Künstlertum nicht abzuweichen. In diese Zeit geben zwei Briefe Stäblis an seine Schwester einen guten Einblick:

« *20. Oktober 1872.* Was Corrodi sagt, dass in München die Bilder besser bezahlt werden wie früher, weiss ich wohl, sie werden oft nur zu gut bezahlt, aus was für Gründen und warum und was für Bilder, weiss und kennt Corrodi natürlich nicht. Ich brauchte mich z. B. nur in eine Schule wie von Lier, Ramberg oder Piloty aufnehmen zu lassen, so hätte ich mein schönstes Auskommen, müsste mich aber zum Teil selbst verleugnen und in dem Stiefel und in der Mode malen, wie's die Tonangeber tun, dann laufen einem die Kunsthändler nach wie verrückt und zahlen, was man verlangt, und wenn's das blödeste, miserabelste Zeug ist. Ein Kunsthändler will sagen können und muss es auch dem Publikum gegenüber tun: Dies sind Bilder aus der Lier-Schule, dies aus der Piloty-Schule etc. Dann mag's aber auch der erbärmlichste Dreck sein, wird's oft ganz unmässig bezahlt. Ich will *meinen* Weg gehen und der Kunst zulieb arbeiten, nicht dem Schwindel zulieb, deshalb kommt doch noch die Zeit, wo ich mich gut stehen werde in finanzieller Hinsicht, wenn Gott mir Gesundheit gibt; und dann kann ich auch Achtung vor mir selber haben. — Da ich das Glück hatte, diesen Sommer Studien zu malen, ist auch natürlich ein ganz anderer Eifer in mich gekommen, ich habe die Zeit gut benützt und manches gelernt. Ich habe neue Anregung und neue Kraft gesammelt. Ich habe 50 Studien gemalt, Farbenskizzen natürlich mitgerechnet. Mitte September bin ich vom Lande zurückgekehrt und habe 5 Bilder angefangen.» —

« *27. Dezember 1872.* .... Zudem habe ich das sichere Gefühl, dass ich meine Sachen schon verkaufen kann, aber der grosse Übelstand bei mir ist immer noch der, dass ich zu wenig zu Stande bringe und mir oft viel zu viel Skrupel mache; so habe ich kürzlich ein Bildchen, das beinahe fertig war und allen gefiel und vier Wochen daran gearbeitet hab', mit Weiss zugestrichen, weil es mir nicht gefiel. Es geht etwas besser wie früher, muss aber klüger werden und praktischer. Es ist aber immerhin wieder ehrsamer, als jeden Schund aus der Hand zu lassen, um's Geld dafür einzustreichen, wie's viele Tüchtige hier tun.»

Welch ernste künstlerische Gesinnung spricht aus diesen Briefen, zumal wenn man weiss, dass er der Schwester darin verschweigt, wie bitter ihn damals oft die Not anpackte, wie er darben, ja zeitenweise geradezu hungern musste. Und zu all dem körperlichen Ent-

behren trat noch die Sorge, es könne ihn dies auch in seiner küntlerischen Produktion lahm legen. Das sind Zeiten, wie sie Böcklin und Keller auch durchgemacht haben, denen ein wirkliches Talent aber schliesslich doch nicht unterliegt.

Übrigens hat Stäbli nur die ersten Jahre in München wirklich mit dem Hunger zu kämpfen gehabt. Es muss hier der journalistischen Sagenbildung ganz energisch entgegengetreten werden, als wenn es ihm meistens so ergangen wäre. Er selbst bezeichnet in einem späteren Briefe (3. Nov. 1888) die ersten 6 Münchner Jahre als seine schwerste Zeit; von hier an hat er stets Kredit gehabt, um sich nichts abgehen zu lassen — und hat es auch wahrlich nicht getan. Auch fand er stets wohlhabende treue Freunde, die ihm aushalfen und für ihn eintraten.

Nach langem Herumprobieren und selbstquälerischen Versuchen gelingt ihm 1873 der erste grössere Wurf, der auch gegen das Aarauer Bild einen grossen Fortschritt darstellt. Es ist das «Kloster Fahr» (in Winterthurer Privatbesitz). Mächtige dunkle Baumsilhouetten füllen das Bild; zwischen ihnen hindurch fällt der Blick auf den ziehenden Fluss und rechts hinaus in eine weite, dämmerige Ebene mit tiefblauem, fernem Höhenzug. Als farbiger Kontrast dazu steht das tiefe Gelb des Abendhimmels, das zwischen den dunkeln Bäumen unter grauem Gewölk hervorleuchtet. Das Ganze ist noch sehr dunkel gehalten, die Tiefen fast schwarz -- in der Wirkung aber sehr geschlossen und von ernst feierlicher Stimmung.

Das Bild findet unter den Münchner Malern grossen Anklang und erwirbt ihm die Bekanntschaft mit Bruno Piglhein und F. A. Kaulbach. Was für ihn aber momentan noch wichtiger ist, es findet in Winterthur auch gleich einen Käufer.

Damit bricht in seiner künstlerischen Produktion die grosse Zeit an; Schlag auf Schlag folgen sich von nun an mächtige Schöpfungen.

Ähnlich in der ernsten tiefen Wirkung, wie Kloster Fahr, nur noch geschlossener und einfacher komponiert, ist das Bild «Abenddämmerung», das wieder vom Aarauer Museum erworben wurde. Die späte Abendstimmung ist die gleiche, die dunkle Baumgruppe aber noch grösser und machtvoller, vorzüglich ist die Überleitung des Hügels nach der Tiefe durch sich verkürzende Baumgruppen gelöst. Das Ganze ist voll ernster Poesie und Grösse — man glaubt den Abendwind in den dunkeln Baumwipfeln rauschen zu hören, während weit hinaus die dunkle Ferne sich in schweigender Ruhe ausdehnt.

Als Urmotiv für dies Bild ist eine Zeichnung aus Wessling anzusehen (Abbildung 4), die an intimem Reiz in der Reproduktion leider sehr eingebüsst hat. Interessant ist, dass in dieses Jahr die früher besprochene helle, feintönige Chiemseelandschaft fällt, die noch französischen Einfluss verrät, während die Atelierbilder eher schwer in der Farbe sind und mehr Geistesverwandtschaft mit Thoma und Böcklin zeigen.

Neue landschaftliche Eindrücke traten an ihn heran, als er Sommer 1875 und 1876 bei einem befreundeten Maler in Wernigerode im Harz zubrachte. Vorzügliche Ölstudien («Weg im Harz» der Nachlassausstellung) und eine Menge Zeichnungen waren die Ausbeute. An Bilder aus dieser Gegend trat er aber vorderhand noch nicht heran, wie er denn stets den Natureindruck jahrelang in sich verarbeitete, bevor er ihn im Bilde äussere Gestalt annehmen liess. Vorerst beschäftigte ihn ein altes geliebtes Motiv aufs Neue: das Kloster Fahr an der Limmat.

Wie konnten seine Augen leuchten, wenn er auf diesen Fleck Erde zu sprechen kam! Wie konnte er sich bei Freunden, die dort gewesen, nach jedem Plätzchen erkundigen, nach der eigentümlichen Farbe der Limmat, die er an keinem andern Flusse noch beobachtet, nach dem heimeligen Platze unter den alten Nussbäumen, wo sich so herrlich beim alten Klosterweine sass.

Diese enthusiastische Liebe kommt förmlich in dem Bilde «Klosterfähre» vom Jahre 1876 zum Ausdruck, es ist eine seiner grössten und glücklichsten Schöpfungen. Er selbst schreibt darüber an seine Schwester:

«*13. Mai 1876.* .... Das Bild mit den Nonnen hat etwas sehr ernstes, feierliches, Abend spät nach dem Regen. Die Limmat fliesst blaugrün gerade durch's ganze Bild; vorne warten 3 Nonnen auf die Überfahrt. Hinten ist eine waldartige Allee, worin das Kloster hervorguckt, am andern Ufer führt der Weg durch eine schöne Wiese nach dem Kloster, welches von einer Mauer umgeben. Rechts an der Mauer steht eine alte Klosterlinde, links in der Wiese nah am Ufer eine grosse Weide, die falb beleuchtet vom hellen Schein, wo die Luft wolkenlos, sich fast hell von den Wolken abhebt. Die Nonnen hat mir Fritz Kaulbach sehr schön hineingemalt. Eine steht unten am Wasser auf dem Kies. Die zwei sitzen vorn auf dem Terrain, welches höher und näher ist. Vorn trockenes Gras mit Blumen dazwischen. Das Bild sieht poetisch und wohltuend aus, hat, wie auch das, was ich jetzt male, Vorzüge vor den früheren. Auch freier und flotter gemalt.»

Die Vorzüge, die er selber sehr wohl erkannte, liegen namentlich in der Farbe. Hier ist es ihm gelungen, trotz der späten Abendstimmung, farbig zu bleiben, aus den Tiefen ist das Schwarz oder besser der Asphalt verschwunden. Luft und Wasser sind vorzüglich gemalt.

Auch die Komposition ist eine sehr glückliche. Kühn schneidet der Fluss in seinen zwei horizontalen Uferlinien quer durch das Bild, wozu die beiden mächtigen, gerade aufstrebenden Baumgruppen mit ihren Spiegelungen ein wohl abgewogenes Gegengewicht bilden, während sie nach oben die dunkle, einfache Landschaftssilhouette



Nr. 4.

höchst wirkungsvoll unterbrechen. Nach rechts hin schiebt sich das Land wieder weit hinaus und gibt dem Bilde eine grosse Tiefe.

Alles klingt hier zu einem grossen mächtigen Stimmungseindruck zusammen, so dass sich das Bild, welches vom Basler Museum erworben wurde, neben der gefährlichsten Nachbarschaft, neben Böcklin, zu halten vermag.

Im gleichen Jahre vollendete er ein zweites grosses Bild «Landschaft im Tessin». Im Grunde ist es das gleiche Motiv wie bei der Aarauer «Abenddämmerung», auch die Baumgruppe auf dem Hügel links, rechts der Blick in die Ferne. Der Hügel wird hier zu felsigem

Terrain, die Baumgruppe ist mehr auseinandergezogen; sehr malerisch geht auch zwischen den Bäumen hindurch der Blick in die Ferne. Das Bild hat mehr Tiefe und ist reicher komponiert als das Aarauer, an Stimmungsgehalt steht es ihm aber nach, sowie es auch im Grün der Bäume giftig und unruhig wirkt. Das Imthurneum in Schaffhausen hat es gekauft. — Eine sehr ähnliche Variante hiervon aus dem Jahre 1887 befindet sich im Berner Museum unter dem Titel: «Nach dem Gewitter im Tessin».

Das Motiv der Baumgruppe auf dem Hügel mit dem Blick rechts in die Ferne beschäftigt ihn noch unaufhörlich; wie Variationen ein



Nr. 5.

und derselben Melodie entstehen eine Reihe neuer Bilder daraus: Italienische Landschaft, Heroische Landschaft und Abziehendes Gewitter. Zu der einfachsten und in der Farbe glücklichsten Wirkung steigert er das Motiv in der «Heroischen Landschaft» (1878), die einst kein Geringerer als Piglhein besessen. Der Hügel wird zur Felsterrasse, über die ein Wässerlein rinnt, mächtige Bäume erheben sich über den Felstrümmern vom Sturme gepeitscht — am Himmel jagt dunkles Gewölk, gegen den Horizont aufreissend, wo die gelbe Abendluft durchscheint. Wie ist hier Alles gemalt, in den wuchtigsten Strichen, in der leuchtendsten Farbe — Alles auf einen Wurf in

temperamentvollster Schaffensfreudigkeit. Wie das feine Graubraun der Felsen gegen die warme Dunkelheit der bewegten Baumgruppe steht, wie das Grau des Gewölkes zum warmen Gelb der Luft stimmt und diese wieder durch das tiefe Blau-violett der Fernegehoben wird, ist meisterhaft. Es klingt darin wie ein mächtiger Satz einer Beethoven'schen Symphonie.

Auch das grosse Winterthurer Bild, «Abziehendes Gewitter» [1], gehört dieser Gruppe an und ist in der Komposition der machtvollste Ausdruck des geliebten Motives, wenn es auch in der Farbe der Heroischen Landschaft nicht gleichkommt. Zwei Jahre zuvor hatte er in der Ramsau Studien gemacht, von denen er während der Arbeit am Bilde der Schwester berichtet: «I han wieder e grosses Bild agfange, woni die Ramsauer Bäum und Terrain gut brauchen kann». Es ist höchst interessant, dass diese Studien sich im Nachlasse fanden und den Beweis erbrachten, wie sehr er für jedes Bild damals studierte. Die Komposition des Bildes stand ihm freilich von Anfang an fest, für die Details jedoch suchte er möglichst Studien nach der Natur zu machen. So gibt Abbildung 5 die grosse Baumgruppe der Mitte, an welcher ihm jedoch der Baum links nicht passte. Er ersetzte ihn durch einen dürren Baum (Abbildung 6), der höchst glücklich im Bilde die runden

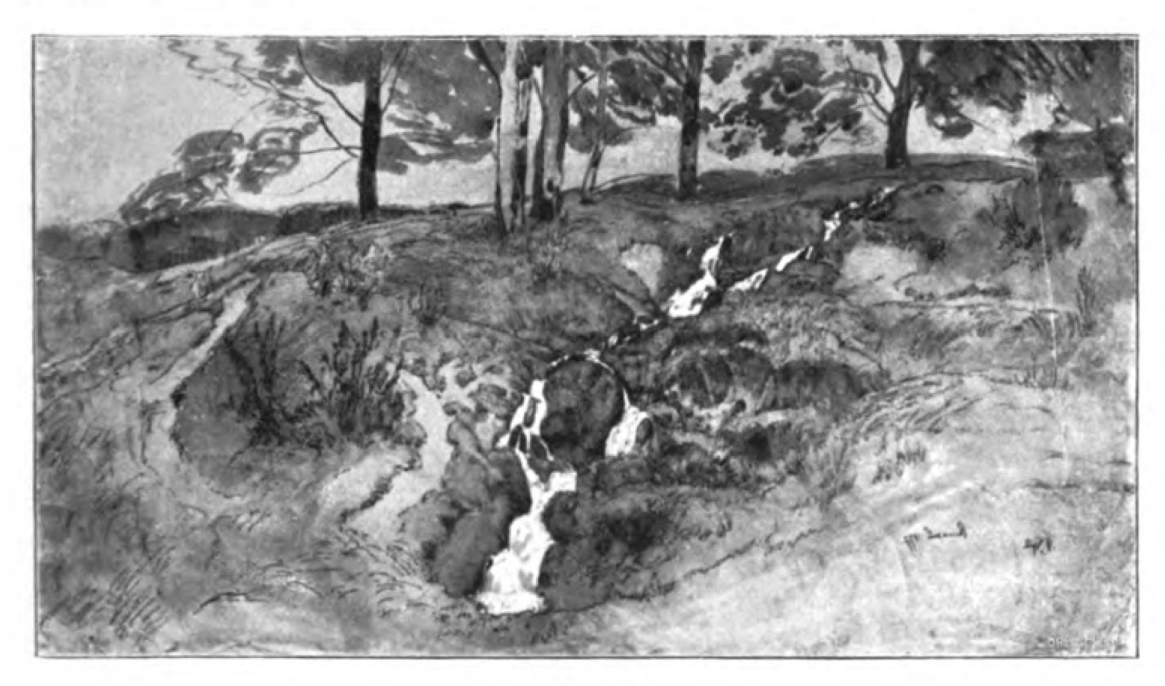


Nr. 6.

[1] Siehe Titelbild.

Formen der grossen Gruppe in starrer schräger Linie unterbricht. Auch für den Vordergrund ist eine liebevolle, Studie des Bächleins vorhanden (Abbildung 7).

Das Motiv ist zu packendster Kraft erhoben. Zu monumentaler Grösse baut sich diesmal die Baumgruppe auf und füllt das Bild bis zum oberen Rande. Ihre Contour wirkt noch gewaltiger durch das abziehende, stark bewegte Wolkengetümmel, gegen das sie sich trotzig und geschlossen abhebt — kaum dass zwischen dem riesigen Geäst ein Stückchen Himmel hindurchblicken kann. Nach links schliesst das Bild im Mittelgrunde in einer dunkeln Baumgruppe ab, während nach rechts der Blick wieder in weite Ferne gleitet, über der es noch wettert und tobt.



Nr. 7.

In der Farbe ist das Bild nicht so glücklich wie die früheren. Das starke Blaugrau der untern Wolkenpartien stimmt nicht recht zum schweren Gelbgrün des Vordergrundes, auch das Braunrot der vorderen Pflanzen stört. Das Bild wirkt deshalb fast besser in schwarzer Reproduktion (Radierung von Gattiker), wo seine trotzige, herrliche, siegreiche Kraft noch mächtiger zum Ausdruck kommt.

Ein grosser Erfolg belohnte Stäbli für seine Arbeit. Das Bild gefiel allgemein, und sein früherer Gönner, Herr Imhoof-Hotze, kaufte es an und schenkte es der Kunstsammlung Winterthurs.

In das produktive Jahr 1878 fällt noch das erste Bild aus dem Harz, das ihn auch später in einer Reihe Varianten beschäftigt. Über weit sich dehnendem Haideland, das im Mittelgrund durch ein dunkles,

braun umstandenes Wasser unterbrochen ist, ballen sich gewaltige Wolkenmassen. Es ist, als wenn ihm die Erinnerung an Barbizon wieder aufgelebt wäre und mit den Harzeindrücken zusammen sich zu einem grossen Bilde vereinigt hätte. In Winterthurer Privatbesitz befindet sich die schönste Fassung aus dem Jahre 1883, wo über ähnlichem Terrain eine fein gestimmte blaugraue Wolkenluft sich erhebt,

Während die letzten Bilder mehr Kraft und Bewegung atmen. entsteht im Jahre 1880 ein Bild voll weicher, melancholischer Träumerei, die «Birkenlandschaft» der Zürcher Kunstsammlung. Wie passend wählt er für diese Stimmung die zarte Birke mit dem hängenden, lispelnden Laube und den schlanken, weissen Stämmen. Um aber ja nicht zerrissen und schwächlich zu wirken, dominiert im Mittelgrunde ein mächtiger, dunkelgrüner Baum, gegen den die feinen Formen der Birken erst recht zur Geltung kommen. Im Hintergrund glänzt matt ein Streifen See herauf, während der Himmel mit warmgrauen Wolken bedeckt ist, die sich nach dem Horizont zu in feinen, graublauen Duft auflösen. — Die Komposition ist vorzüglich, das Terrain meisterhaft gezeichnet mit ungemeiner Tiefe, in der Farbe ist alles harmonisch gestimmt, in den feinen, braungrünen und gelbbraunen Tönen fast an die besten alten Niederländer erinnernd.

Klosterfähre, Heroische Landschaft und Birkenlandschaft bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens.

Frühjahr 1882 schreibt er der Schwester: «Hest i gange wahrschinli de nächst Monet nach Italie, de Severin willmer s' Geld vorstrecke für emal neimen anderst Studie z'mache; er ist denn scho dert in Albano bei Rom. — — Am liebste wäri aber am Palmsunntig go Chiiberg». —

Und es kam wirklich dazu. Er sah das gelobte Land Italia, wo er von Mai bis Ende Juni blieb. Einige Skizzenbücher mit sehr schönem Baumschlag und Terrainstudien und einige kleine Ölmalereien sind seine ganze Ausbeute. Zum künstlerischen Schaffen hat es ihn aber nicht angeregt. Es war ihm alles fremd, fast unsympathisch. So soll er dringend wieder heimverlangt und erst wieder aufgeatmet haben, als ihn die ersten herben, nordischen Landschaften grüssten. Sein gesunder, künstlerischer Instinkt hat ihn davor bewahrt, was so viele andere Künstler zu ihrem Schaden versucht haben: Landschaften zu malen, die sie nicht von Grund aus kennen. Und welches Unheil hat gerade die italienische Landschaft in der deutschen Malerei angerichtet! Wie Odysseus hat er sich vom Syrenengesang nicht betören lassen, und ohne Schaden ist er wieder in der Heimat angelangt.

Eine Parklandschaft mit schön gezeichneten Bäumen, aber ohne grosse Stimmung (Aarauer Museum), eine Landschaft mit Mühle, gross in der Auffassung, und eine heitere «Frühlingslandschaft» mit Birken entstehen in diesen Jahren; aber erst mit dem Bilde «Überschwemmung» (1887) findet er wieder ein Motiv, das ihn mächtig anspricht und zu einer Reihe neuer Bilder anregt. Das 1887er Bild (in Münchner Privatbesitz) gibt die Stimmung nach dem Regen. Schwere Wolkenmassen jagen noch am Himmel, während das übergetretene Wasser das Land weit überflutet. Im Mittelgrund ein Haus in dunkler Baummasse, die sehr kräftig gegen den kaltgrauen Himmel steht, während das bräunlich-grünliche Wasser einen schönen Kontrast bildet. — In den folgenden Lösungen dehnt er das Wasser noch mehr aus, so dass der Mittelgrund auch überschwemmt ist und nur einzelne Bäume etwas zerrisssen hervorragen. Dafür war auf der kleinen Skizze der Zürcher Ausstellung der schwere Wolkenhimmel, von dem es im Hintergrund wie mit Eimern herabgiesst, vorzüglich behandelt, und das gelbgraue Wasser sehr schön gemalt. Das grosse Überschwemmungsbild des Basler Kunstvereins hält sich genau an diese Skizze, ohne sie leider in der Farbe zu erreichen.

Ende der 80er Jahre beginnt seine Produktion nachzulassen. Es sind meist ältere Motive, die er wieder neu zu behandeln sucht, ohne ihnen andere Seiten abgewinnen zu können. Er selbst schreibt einmal darüber der Schwester (3. November 1888):

«Dieses Büchlein [1]) und meine Arbeit, wenn der Wurf gelungen, machen mich vollständig gesund. Aber mir will oft jahrelang kein neuer Wurf gelingen, so ganz nach meinem Sinn. Ich müsste erst in eine neue Landschaft, die mir ganz zusagt, ich weiss nicht, wo die ist! — Einstweilen kann ich die Kompositionen, die meine Jugendschöpfungen sind, hier hervorgegangen während kümmerlichster Verhältnisse (ich meine so die ersten sechs Jahre), besser und reifer gestalten; habe damit angefangen und frischen Mut gewonnen.»

Wie ehrlich er über sich selbst urteilt! Dass er die frühern Bilder nun besser und reicher gestalten werde, war freilich eine Illusion. In der Komposition wurden sie nicht besser, vor allem aber erreichte er in der Farbe nicht mehr die Höhe seiner früheren Schöpfungen. Es mag dies auch damit zusammenhängen, dass mit Ende der 1880er Jahre die Studien nach der Natur so ziemlich authören. Während sich bis zum Jahre 1886 von jedem Jahre eine Studienreise mit reicher

[1]) Sprüche von W. v. Humboldt.

Ausbeute an Zeichnungen und Ölstudien aufweisen lässt, hören sie von hier an so gut wie auf; das intensive Naturstudium, das er früher getrieben, hatte er damit aufgegeben.

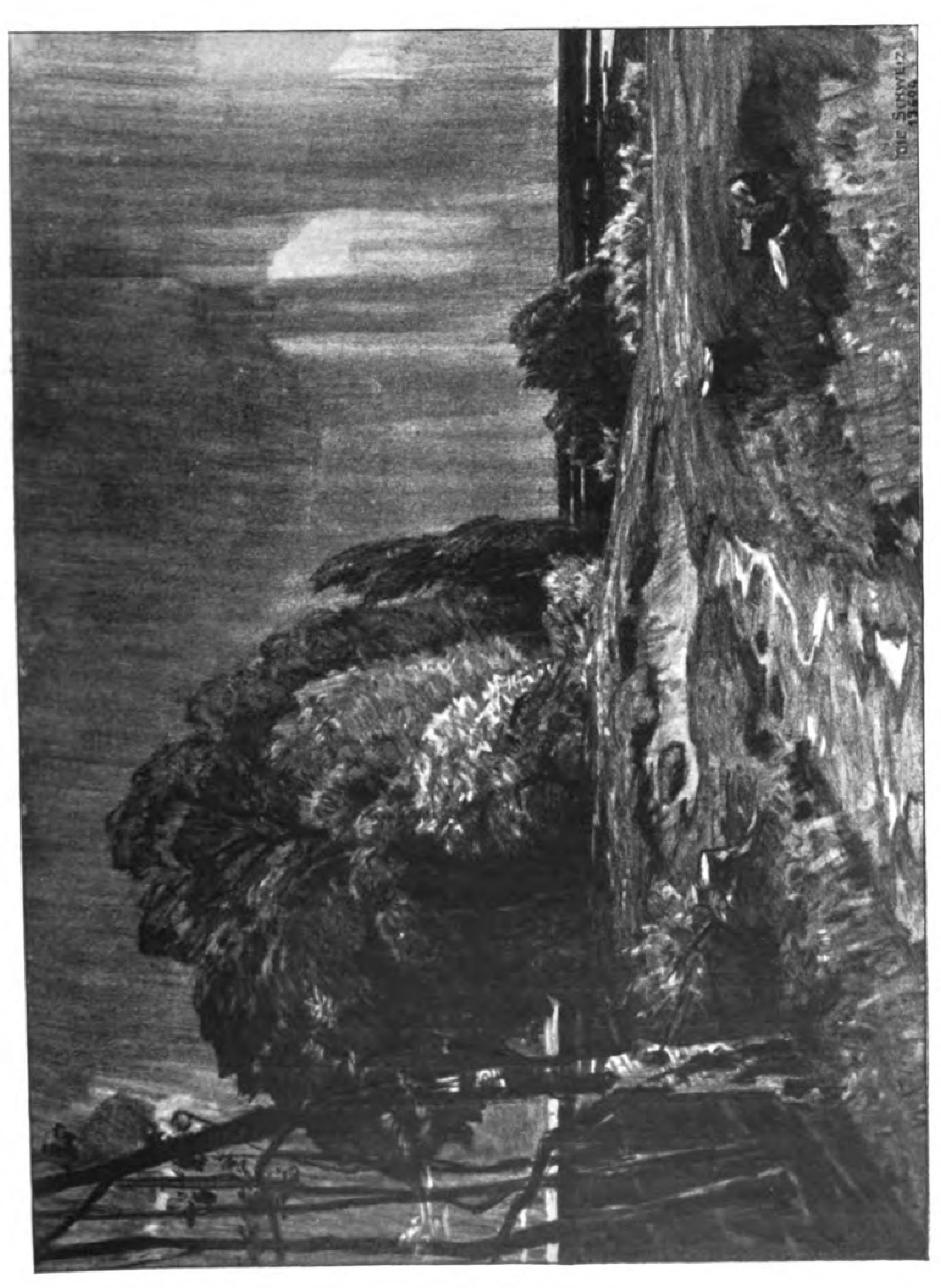
Zu den wiederholten Bildern gehört das Harzmotiv und verschiedene Birkenbilder, auch das des Aarauer Museums. Neu kommen hinzu die grosse «Flusslandschaft», etwas zerrissen in der Komposition und im Grün unschön. Weit besser und wuchtiger war das gleiche Motiv im Nachlasse vorhanden: «Flusslandschaft mit Gewitter», das vom Kunstverein München für seine Gallerie erworben wurde.

Das Jahr 1896 bringt wieder ein glückliches Bild, den «Maienregen», zu welchem sich im Nachlasse ein Entwurf in Federzeichnung fand[1]), der einem Rembrandt Ehre machte. Es ist wieder eine Variante der Baumgruppe auf dem Hügel, aber zu einem völlig neuen Bilde ausgestaltet. Die prachtvoll modellierte Baumgruppe vom Sturm bewegt, davor ein weisses Blütenbäumchen; das Terrain einfach und grosszügig modelliert, und vor allem die Luft schön durchgebildet, wo zwischen den hängenden Fäden des Regens die weissen Wolkenberge durchschimmern. Und dabei alles vom frischen Regen glänzend, feucht und warm — die Wohltat des kurzen Maienregens gegenüber dem trostlosen, nimmer aufhörenden Herabgiessen auf der Überschwemmung. Wahrlich, wieder ein gelungener Wurf!

Als neue Motive gehören hieher: «Schwüler Sommertag am Ammersee», sehr schön die unheimliche Ruhe vor dem Sturme ausgedrückt; «An der Amper», sonnige Amperlandschaft, wozu unter den Zeichnungen eine wuchtige frühere Federzeichnung vorhanden war; das gleiche Motiv in Münchner Privatbesitz mit feintöniger Regenluft, noch besser als die sonnige Ausgabe; «Spätsommer in Oberbayern» und endlich «Landschaft aus dem Aargau» — ein Stück weite, schön gezeichnete Aarelandschaft.

Die letzten Jahre waren wieder besonders produktiv; es war, als merke er, dass es zu Ende gehe, dass es gelte, noch etwas besonders Gutes als Abschiedsgruss zu hinterlassen. Und als ihm der Tod die Palette aus der Hand genommen, was stand nicht alles fertig oder in mächtiger, breitester Untermalung hingesetzt im kleinen, bescheidenen Atelier herum. Die «Flusslandschaft mit Gewitter», eine «Herbststimmung» mit mächtigen, farbigen Bäumen, durch die der Herbstwind zieht, die «Bäume im Sturm» — eine dunkle, sturmgepeitschte

[1]) Nr. 8.



Nr. 8.

Baumgruppe — und vor allem die grosse Birkenlandschaft [1]), eine neue Variante des geliebten Birkenbildes, nur ins Machtvolle, Grosse gesteigert, breit und wuchtig, licht und farbig angelegt wie Weniges von ihm vorhanden. Zum Glück blieb das Bild in dieser ersten Anlage stehen, und zum Glück für die Schweiz erwarb es die Gottfried Keller-Stiftung, wie sie auch das Beste aus den übrigen Bildern, sowie den ganzen zeichnerischen Nachlass ankaufte.

So ist das Lebenswerk Stäblis in seinem Besten der Schweiz erhalten geblieben, da ja auch zu seinen Lebzeiten so ziemlich alles Wichtigere in der Schweiz von Museen oder verständnisvollen Privaten erworben worden war. Hier hat wirklich einmal der Prophet in seinem Vaterlande etwas gegolten. In München war er jedoch nur von einer kleinen Gemeinde von Freunden und Verehrern gekannt. Es lag dies vor Allem wohl daran, dass er nie der Mode gehuldigt, die leider in Kunstsachen eine grosse Rolle spielt, und nie einer bestimmten Clique angehörte, die ihre Angehörigen auf den Schild erhebt. Dann sind aber auch seine besten früheren Bilder in München nicht oder nur ausnahmsweise ausgestellt gewesen. Und als Ende der 1880er Jahre die grossen Ausstellungen jährlich veranstaltet wurden, war das Plain-air am Ruder und Alles verpönt, was nicht hell gemalt war oder gar aus der «Tiefe des Gemüts» geschöpft wurde. Da war für seine Malerei auch nicht viel Sinn vorhanden. Eine Sonderausstellung seiner Werke hätte ihm helfen können, wie eine solche seinen Freund Thoma Anfang 1890 mit einem Schlage berühmt gemacht hatte — aber ihm war all Derartiges zuwider. Immerhin muss gesagt werden, dass schon 1892 die Stadt München eine Birkenlandschaft für das Rathaus kaufte, dass er 1897 die kleine goldene Medaille und den Professorentitel erhielt, und ein Bild für die Pinakothek erworben wurde, und er es noch erlebte, dass ihm kurz vor seinem Tode die grosse goldene Medaille, die höchste Auszeichnung, zugesprochen wurde. Aber erst nach seinem Tode ist er allgemein bekannt geworden, als im Kunstverein eine ausgewählte Ausstellung der besten Bilder und Studien aus seinem Nachlasse und der besten Gemälde aus Münchner Privatbesitz veranstaltet wurde. Das war für die Münchner Maler wieder einmal ein Ereignis, und auch die Kritik anerkannte rückhaltlos, dass Stäbli zu den besten heutigen Landschaftern zähle.

* * *

[1]) Nr. 9.



Nr. 9.

Der Künstler, der so Bedeutendes schafft, muss auch als Mensch seine grossen Seiten haben.

Wer Stäbli zum ersten Male sah, dem fielen wohl vor Allem seine schönen Augen auf, die so voller Wohlwollen, voll innerer Herzensgüte blickten. Es wurde einem warm ums Herz in seiner Nähe, und dies Gefühl verstärkte und vertiefte sich, je länger man ihn kannte. So war er denn auch unter den Kollegen ungemein beliebt. Ermunternd und fördernd gegen die Anfänger, neidlos anerkennend gegen die Bekannten, jedem persönlichen Strebertum und Cliquenwesen durchaus abhold, stand er mit allen auf bestem Fusse. War ein Maler des Kreises mit einem Bilde besonders in Nöten, steckte er zu sehr im «Moralischen», dass keiner mehr recht zu helfen wusste, so hiess es stets als letztes Mittel: «Stab muss bei und den Armen im Atelier besuchen.» Und Stäbli kam an, betrachtete sich eingehend das Corpus delicti und wusste so viel Gutes und Schönes daran herauszufinden, ja redete sich oft dermassen in eine ehrlich gemeinte Be wunderung hinein, dass der unglückliche Maler wieder aufzuatmen begann und mit neuem Mut weiter arbeitete.

Was ihm daneben aber auch alle Herzen der Kollegen gewann, war sein schlichtes, bescheidenes Auftreten, das bei einem solchen Können doppelt wohltuend wirkte. Er wusste sehr wohl, was er leistete; trotzdem ist er stets der einfache, liebenswürdige Mensch geblieben. Nichts lag ihm ferner als ein Hervordrängen seiner Person, als ein Streben nach äusserer Anerkennung durch Titel und Orden. Als er 1894 in die Jury der internationalen Ausstellung gewählt wurde, leistete er wohl die von ihm geforderte Arbeit — als aber die Feierlichkeit der Eröffnung kam, womit gewöhnlich alle möglichen Ehrungen verknüpft sind, machte er sich sachte aus dem Staube. Er schreibt darüber: «*1894. 4. Juli.* Am 1. Juli war Eröffnung der Ausstellung und statt derselben beizuwohnen, an der man als Juror im Frack erscheinen muss, bin ich durchgebrannt zu meinen lieben Siegfrieds.» Trotzdem hat ihn bald darauf das Geschick ereilt. Er erhielt den Titel «Professor» und hat sich auch ehrlich darüber gefreut — durfte er sich doch sagen, dass er ihn nur seinen Leistungen verdanke.

Die Schweizer Maler gaben ihm daraufhin ein kleines Fest. Es war schon alles längst beisammen — nur er fehlte und hätte sich vielleicht auch hier gedrückt, wenn er nicht von einigen gesucht und beigebracht worden wäre. Dann aber wurde er fröhlich und ausgelassen, wie er es früher gewesen, und riss die ganze Gesellschaft mit seinem Humor und Gesange hin. Das Glanzstück war eine

grausige Moritat, die er im echtesten Bänkelsängertone und wunderbarer Mimik zum Besten gab. Zum Schlusse aber erhob er sich und gedachte in schlichten Worten des verstorbenen Freundes Fröhlicher, der keine öffentliche Anerkennung erlebt habe, dessen Werke sie aber noch finden würden.

Die Gabe des Gesanges, vor allem aber auch ein grosses, mimisches Talent war ihm angeboren. Mit der grössten Leichtigkeit ahmte er Andere nach, und es war ein helles Vergnügen, die Originale aus seiner Winterthurer Jugendzeit in Wort und Geberde aufrücken zu sehen. Es ist ihm Derartiges sehr oft verübelt und gänzlich falsch als Bosheit ausgelegt worden. Er und boshaft! — Das konnte nur sagen, wer ihn nicht kannte. Es war bei ihm ein rein künstlerisches Vergnügen, diese Typen wider erstehen zu lassen und sie von der humorvollen Seite darzustellen. Beim Wiedererzählen durch Dritte — und wie Vieles ist ihm nacherzählt worden — ist dann sehr oft ganz Anderes hinzugekommen.

Auch im Nachahmen von Tieren in Lauten und Bewegung hatte er es geradezu zur Virtuosität gebracht. Schon in der Kollerzeit hat er zum Grusse nur geblöckt wie ein Schaf, und dies bis ins Alter den frühern Bekannten gegenüber als besonders herzliche Auszeichnung beibehalten.

Ins Theater ist er selten gekommen, konnte aber ganz leidenschaftlich von gutem Spiele ergriffen und zur Nachahmung gereizt werden:

13. November 1894. Sunntig simmer im Hoftheater gsy bi dene Vorstellige vu der berüehmte Italieneri Frau Duse, die weitaus feinste Schauspielerin der Welt (Nu wie amene Jahrmärt gseit). Es ist zwar efang Zistig, aber i bin alliwil nachli verruckt dervu, gester bin i de ganz Tag — en prächtige Herbsttag — vorussen umme gsy, e Station vu Planegg, weist, wommer mitenand gsi sind; denn hani die Duse alliwil na i den Ohre ghört, wie sie redt und ihri lieb schön Stimm. Und denn hani bi dem Spazieregah sie d'Duse eso nahegmacht' und na eso br....iez na, hinedri wie wenn's i der Comedie nid scho gnueg gsy wär. Hüt muess jez die Verrucktheit nochli uusplampe, und denn morn wieder fest as Male, aber nid allei, die chamme nid vergesse. —

Dass er mit diesen mimischen Gaben ein höchst wertvolles Glied einer fidelen Tafelrunde war, ist leicht zu begreifen. In der «Allotria» war er ein gern gesehener Gast, sein Stammquartier war aber die Veltliner Weinhalle, wo ein auserlesener Kreis von Künstlern und

Gelehrten zusammenkam, wo es fröhlich und geistreich herging. Von Malern verkehrten da Fröhlicher, Dill, Zimmermann, Keyser, Stadler, Langhammer, Dürr, Völlmy, Meyer, Dr. Gampert; dazu kamen der Konservator der alten Pinakothek, Bayersdorfer, der sich speziell für Stäbli interessierte, und der Schweizer Dichter Siegfried, in dessen Partenkirchner Heim Stäbli in den letzten Jahren so oft eine herzliche Gastfreundschaft genoss.

Stäbli liebte den Wein und hat ihm stets mit Freuden zugesprochen. Das darf ruhig gesagt werden. Es ist wohl kein Zufall, dass die beiden grössten Schweizer Künstler, Gottfried Keller und Böcklin, es gerade so gehalten haben, auch Leuthold, dessen schwermütige Lyrik so viel Verwandtes mit Stäblischer Kunst hat. Ihnen war der Weingenuss eine notwendige Anregung, deren sie neben der starken, künstlerischen Produktion bedurften. Und wer könnte sich Stäbli, den temperamentvollen, grosszügigen Maler, als Temperenzler denken! Dass seiner Gesundheit der viele starke Wein nicht zuträglich war, mag unbestritten bleiben, kleinlich ist es aber, jetzt daran herumzunörgeln, ob er unter andern Umständen nicht noch mehr hätte leisten können. Mehr vielleicht schon, Besseres sicherlich nicht!

Als Junggeselle war er gezwungen, ins Wirtshaus zu gehen, obschon er es oft, namentlich mit dem Älterwerden, bitter empfand. « Nichts ist peinlicher und deprimierender, als am Weihnachtsabend an sein Wirtslokal angewiesen zu sein, an welches man als Junggeselle leider so schon das ganze Jahr gebunden ist » (Brief 28. Dec. 1884). Er macht auch hie und da Anstrengungen, zu Hause zu bleiben, kocht sich Thee und ist solid; es gelingt ihm aber immer nur kurz. Reizend sagt er einmal: « Me malet flissig und ist solid (nu ichs alliwil go selber säge vor früehner nid gsi sy!). Allweg vor Älti! »

Alles Streiten war ihm höchst unsympathisch. Handelte es sich aber um Dinge, die ihm am Herzen lagen, oder um Freunde, so hielt er mit seiner Meinung auch nicht zurück. Über Thoma wurde früher oft und heftig debattiert, bevor er seinen durchschlagenden Erfolg gehabt hatte. Stäbli war einer der Wenigen, die ihn von jeher in seiner ganzen Grösse erkannt hatten, und leidenschaftlich konnte er sich für ihn ins Zeug legen. Besser als alle Schilderung gibt eine Stelle aus einem Briefe, den er in der Veltliner Weinhalle an seine Schwester schrieb, einen Begriff davon:

München 1876 ... « Hescht jez wird just wieder über em Thoma sini Bilder resonirt und ich schimpf mit dene dumme Kerli so alliwil zwüschet ine, dass me nüme schribe cha vor alliwil müese s'glich a die

Chüe ane rede. Den schwigeds amel z'letzscht aso vor Örfe[1]) ab mir wenn i wild bi. So Adi, iez höri, me cha nümme schribe vor dischbedire.»

Niemand nahm ihm aber seine ehrlichen Zornausbrüche übel, und wenn sie vorüber waren, so blickten seine Augen wieder so liebenswürdig, wie sie vorher zornig geblitzt hatten.

Dem Leben mit seinen praktischen Anforderungen ist er stets hilflos gegenübergestanden. Und darin lag der Hauptgrund, dass er nie auf einen grünen Zweig kam. Von Mitte der 1870er Jahre an verkaufte er ganz gut, in späteren Jahren sogar oft sehr gut -- das Geld ist ihm aber immer zwischen den Fingern wie Wasser zerronnen. Rechnen hatte er nie gelernt, trotz aller bittern Erfahrung, trotz liebevollen und oft auch derben Ermahnungen Fröhlichers. Dabei teilte er in seiner grossen Herzensgüte seinen Reichtum sofort auch andern mit, die gerade nichts hatten, oder die ihn auszunützen verstanden, zahlte überall etwas von den aufgelaufenen Schulden ab, und kurze Zeit nachher war wieder tiefste Ebbe in der Kasse. Mehrfach haben auch hier treue Freunde eingegriffen und Ordnung zu machen gesucht — alles umsonst. Er war und blieb in Geldsachen ein grosses Kind, dem höchstens eine kluge, treue Frau hätte helfen können. Die ist ihm aber nicht beschieden gewesen. Und welch guten Ehemann hätte er abgegeben, er, der so feinfühlend zart gegen Frauen sein konnte, der so viel Sinn für ein g'heimeliges Familienglück hatte, der die Kinder liebte, wie selten einer.

Von Jugend auf war Stäbli ein Träumer gewesen, der es liebte, allein zu sein. Immer und immer wieder ist er zur Natur zurückgekehrt, auf einsamen Spaziergängen hat er Zwiesprache mit ihr gehalten, mächtige Anregung, Trost und Erhebung in ihr gefunden.

Aber auch im Atelier ist er der Träumer geblieben. Er gehörte nicht zu denen, die meinen, der Künstler müsse von morgens bis abends an der Staffelei stehen. Er wartete es in Ruhe ab, bis die Schaffenslust kam, dann aber ist er auch doppelt ins Zeug gegangen. Und damit tragen seine Arbeiten auch stets die Signatur der glücklichen Stunde.

Gelehrte Bücher und gelehrte Unterhaltungen waren nicht seine Sache. In der Veltliner äusserte er einmal zu seinem Nachbar, als gerade von Bayersdorfer fein und geistreich über ein Thema gesprochen wurde: «Wie muss es bei denen aussehen, die so helle im Kopfe sind!» Über seine Kunst aber hatte er nachgedacht und sprach auch darüber vor Freunden manch treffendes Wort. — Gelesen hat er viel

[1]) Angst.

und gern, und oft kommt die Freude über ein schönes Buch in den Briefen an die Schwester zum Ausdruck, namentlich in den späteren Jahren. Vor allem sind es Sprüche von W. v. Humboldt, die ihm einst die Schwester zusammengeschrieben, an denen er sich immer wieder erfreut. Dann aber hauptsächlich die Schweizer Dichter: « Habe gerade Jeremias Gotthelf in Arbeit, den ich früher nie recht erfasst und begriffen, der mir jetzt in seiner Grösse rechte Freude macht ». — « Bitte, schick mer au de Professer und Vikari vum Corrodi, thät sie furchtbar gern wieder emal lese. » Aber am meisten zieht es ihn zu Meister Gottfried: « Den Grünen Heinrich will i mer aschaffe, herrlich, die Stimmige eim so us der Seel gsproche », oder: « Die Legenden von G. Keller, das ist schon ganz überirdisch schön. » Er begeistert sich an ihm im Atelier, er nimmt ihn mit aufs Land und findet seinen Trost in ihm in den schweren Stunden der Krankheit.

In den letzten Jahren war er mehr und mehr leidend geworden, so dass er öfters zur bessern Behandlung ins Diakonissenhaus übersiedeln musste. In der Arbeit traten oft monatelange Pausen ein, dazwischen kamen aber immer wieder bessere Zeiten mit altem Schaffensdrang, — glückliche Tage, in denen er oft auf einen Hieb ein grosses Bild in breiten Pinselstrichen herunterschrieb. — Frühjahr 1901 packte ihn sein Leiden doppelt stark an; ein Aufenthalt in Südtirol brachte keine Besserung, auch eine Kur in einer Wasserheilanstalt fruchtete nicht mehr. Noch musste der Arme ins städtische Krankenhaus übersiedeln, und hier hat ihn endlich, rascher als die Ärzte es vermuteten, ein sanfter Tod erlöst (21. September 1901). Die grosse goldene Medaille der Münchner internationalen Ausstellung ist ihm noch kurz zuvor ans Bett gebracht worden und hat ihm seine letzten Tage verklärt.

* * *

An einem regenschweren Novembertage, wenige Wochen nach Stäblis Tode, begaben sich seine Freunde und Bekannten nach Bruck, wo am schilfigen Ufer der Amper die Fröhlicher-Eiche steht. Ein alter, knorriger Baum, an dessen mächtigem Stamme eine kleine Gedenktafel an Otto Fröhlicher angebracht war, weil dieser gerade hier mit Vorliebe seine Studien gemacht hatte. Jährlich legten seither seine Freunde einen Kranz hier nieder, auch Stäbli war stets dabei. Heute fehlte er. Aber an die nämliche Eiche ward jetzt auch ihm die einfache Tafel befestigt. Ein schlichtes Denkmal in der ernsten Natur, die er im Leben so geliebt und so meisterhaft dargestellt hatte.

W. L. Lehmann.

Über Adolf Stäbli wurden folgende Arbeiten publiziert:

H. E. v. Berlepsch:	«Adolf Stäbli». Aufsatz in den Wiener graphischen Künsten.
Walter Siegfried:	«Adolf Stäbli als Persönlichkeit». 1902.
Professor Ganter:	«Adolf Stäbli». Vortrag, gehalten in der Kantonsschule zu Aarau. 1901.
Wilhelm Weigand:	«Adolf Stäbli». Feuilleton in der Allgemeinen Münchner Zeitung. 3. Dezember 1901.
Dr. Trog:	Besprechung der Zürcher Stäbli-Ausstellung im Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung. 1902.

* * *

Vor allem ist der Verfasser Fräulein Adele Stäbli zu grossem Danke verpflichtet, welche ihm wertvolle schriftliche Aufzeichnungen über den Bruder machte und ihm seine schönen Briefe zur Benützung überliess.

NEUJAHRSBLATT

der

Zürcher

Kunstgesellschaft

1904



Hans Sandreuter

Kommissionsverlag Fäsi & Beer in Zürich

Buchdruckerei Berichthaus · Zürich



HANS SANDREUTER

Reprod. & Kunstdruck v. Brunner & Co., Zürich.
Nach Photographie Höflinger, Basel.

Zürcher Kunstgesellschaft

NEUJAHRSBLATT

DER

KUNSTGESELLSCHAFT IN ZÜRICH

FÜR

1904

HANS SANDREUTER



BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS (VORM. ULRICH & CIE.)



Basler Jubiläumsteppich.

Aus Alex. Kochs «Deutsche Kunst und Dekoration», Darmstadt.

Einundfünfzigjährig musste Hans Sandreuter, der Basler, im Vollbesitz seiner künstlerischen Eigenart, im Sonnenschein ehrenvollster Anerkennung, aus dem Leben. Das Schicksal hat es ihm nicht sonderlich leicht gemacht. Ziemlich lange dauerte es, bis er eine gefestigte Stellung sich errungen hatte, nicht nur im Sinn der materiellen Unabhängigkeit und Bewegungsfreiheit, sondern, was noch weit wichtiger war, im Sinn der scharfen, unzweideutigen Herausarbeitung und Geltendmachung seiner Künstlerindividualität. Und als dann beides erreicht war: als der Wohlstand einkehrte und Behagen schuf und zugleich Sandreuter sich in der ganzen Stärke, Originalität und Mannigfaltigkeit ureigenster Begabung entfalten konnte, da stellte sich eine tückische Krankheit ruhigem, sicherm Weiterarbeiten und schönem, sorgenfreiem Genuss des Daseins entgegen. Grosse monumentale Aufträge, wie sie an Schweizer Künstler selten nur herantreten, harrten ihrer Vollendung. Der Tod hat sie vereitelt. Er hatte die Sense schon seit längerer Zeit gewetzt für den Maler, der ihn einst bei dieser unheimlich gewissenhaften Arbeit auf einem Gemälde so fein dargestellt hat. Am ersten Tage des ersten Sommermondes 1901 hat er diese reiche Menschenblüte hinweggemäht.

* * *

Hans Sandreuter wurde am 11. Mai 1850 in Basel geboren als ältester Sohn der Eheleute Emanuel Sandreuter-Oser. In den bei der Leichenfeier am 4. Juni 1901 verlesenen, von Freundeshand stammenden Personalien werden die Eltern dahin charakterisiert: der Vater ein Mann von ruhigem, gesetztem Wesen, äusserst geregelter Lebensweise und unermüdlicher Arbeitsamkeit, dabei ein Basler von altem Schrot und Korn; die Mutter eine überaus freundliche, wohlwollende Frau von stiller, sanfter, gläubig frommer Art. In Basel durchlief Hans die Schulen; er besuchte das Realgymnasium (die jetzige Realschule). Der Unterricht in den klassischen Sprachen ist ihm somit fremd geblieben; er hat das Fehlende später nach Möglichkeit eingeholt, indem er sich den Inhalt der hervorragendsten antiken Schriftsteller in Übersetzungen aneignete. Neben dem Schulunterricht her ging der Besuch der von der Gemeinnützigen Gesellschaft ins Leben gerufenen und unterhaltenen Zeichnungs- und Modellierschule, wo sich Sandreuter alle zu vergebenden Auszeichnungen holte. Das Zeichnen war seine Lust, und das Reich der Malerei lockte. In seinen eigenen Aufzeichnungen, die leider auch durch den Tod Fragment geblieben sind, und aus denen in seiner Rede bei der Eröffnung der prächtigen Sandreuter-Ausstellung in Basel, im März 1902, Herr Professor Alfred Schmid, der Lehrer der Kunstgeschichte an der Universität Basel, einige wertvolle Mitteilungen gemacht hat — in diesen Aufzeichnungen notiert Sandreuter als den ersten tiefen Bildeindruck im Basler Museum den, welchen er von Arnold Böcklins grosser «Jagd der Diana» empfing. Das Bild war 1862 in die Gemäldesammlung gelangt, nebenbei bemerkt für den Preis von 9000 Franken, scheint aber gewisse Leute dann doch nicht recht befriedigt zu haben; wenigstens wurde das Gemälde sehr hoch aufgehängt. Diese «Jagd der Diana» nun entdeckte eines Sonntags, entweder noch 1862 oder 1863, der Knabe Sandreuter, und sein Entzücken war so gross über dieses Werk, dass er in der Sammlung bei einem Herrn sich nach dem Namen des Künstlers erkundigte. Da ward ihm der Bescheid: der Maler heisse Böcklin, und mit dem Bilde sei's nicht weit her, es sei unfertig und überhaupt eine verfehlte Geschichte. «So also sehen verfehlte Bilder aus», sagte sich damals der Zwölf- oder Dreizehnjährige; aber von

seiner Richtigkeit hatte ihn dieses Urteil des griesgrämigen Alten nicht überzeugt; er blieb dem so schlecht rezensierten Bilde treu, und sein Schöpfer schien ihm der grösste Maler zu sein. Daran machte ihn auch die Züchtigung nicht irre, die ihm diese Behauptung einst von seiten eines Zeichenlehrers einbrachte.

Im Herbst 1866 war Böcklin dann nach Basel übergesiedelt; dort entstanden im Sommer und Herbst 1868 im Gartensaal des Sarasinschen Hauses die bekannten Fresken. Auf den achtzehnjährigen Sandreuter machte von diesen Arbeiten namentlich die «Ruhe auf der Flucht» Eindruck, mit ihrer herrlichen Frühlingslandschaft. Dann kam die Arbeit Böcklins im Treppenhaus des Museums. Bevor sie aber vollendet war, hatte Sandreuter seine Wanderjahre angetreten.

Mit dem heissen Drang, ein Maler zu werden, sollte Hans Sandreuter auf den Wunsch der Eltern, denen die Malerlaufbahn des Sohnes Bedenken machte, der Lithographie sich widmen. Bevor er diese Karriere einschlug, hatte er, 15 Jahre alt, einen Aufenthalt im Welschland gemacht, um des Französischen möglichst habhaft zu werden. In Orbe hat er diese Welschlandzeit verbracht; sie gehörte zu Sandreuters liebsten Jugenderinnerungen. Es war die erste Zeit freier Ungebundenheit. Bei einem originellen Tierarzt wohnte der Junge, einem warmen Naturfreund und Jäger, der Sandreuter mit sich auf seine Spaziergänge nahm und ihn die Natur lieben lehrte. Wie sehr sich der Basler in diese neue Welt hineingelebt hat, geht daraus hervor, dass Sandreuter, wie sein Neuenburger Kollege Paul Bouvier in seinen hübschen Aufzeichnungen über den ihm befreundeten Künstler im Jahrgang 1903 von «*Au Foyer Romand*» erzählt, sogar *l'accent du terroir* aus Orbe heimgebracht hat. Die Liebe zur französischen Schweiz ist in Sandreuter stets lebendig geblieben; er fühlte sich wohl dort.

Also Lithograph sollte er werden. Zunächst kam unser Hans in eine lithographische Anstalt Basels; da musste er arbeiten vom frühen Morgen bis zum späten Abend. Diese strenge Schule der Arbeit ist für Sandreuters Leben nicht fruchtlos geblieben; wenige fleissigere Künstler hat es gegeben als ihn. Drei Jahre soll diese Basler Lehrzeit gedauert haben. Dann folgten die Wanderjahre. Würzburg war die erste Station. Ästhetisch fördernd war zwar seine Arbeit im dortigen Geschäft wahrlich nicht: er hatte fast nur Champagneretiketten zu zeichnen. Aber es gab Mussestunden, in denen auch das künstlerische Bedürfnis einigermassen zu seinem Recht gelangte: er lernte die glänzende Welt des Rokoko im fürstbischöflichen Residenzschloss

kennen, und ausserdem konnte er die Zeichenschule besuchen, die ihm freilich nicht vielen Ertrag brachte. Immerhin hatte er die Genugtuung, dass sein Lehrer, ein alter Maler, Sandreuters Begabung erkannte und ihm eines Tages auf den Kopf zusagte: «Sie haben ein plastisches Auge.» Auch an Gelegenheiten zu fröhlichem Treiben fehlte es nicht: mit Schweizer Studenten wurde getrunken und musiziert.

Das Frühjahr 1871 sah Sandreuter weiter wandern. Zuerst ging's nach Nürnberg und schliesslich ans Ziel der Wünsche: nach München, der Kunststadt. Er hatte gedacht, hier eine Stelle zu finden und daneben die Akademie besuchen zu können. Allein nach zweiwöchentlichem Suchen fand sich keine Stelle, und ungeduldig zog Sandreuter weiter, noch südlicher, nach Italien. Dürftig war die Barschaft; erst von Kufstein an wurde die Bahn benutzt; mit dem Italienischen war der junge Mann nur sehr wenig vertraut, und wer um seine Absichten wusste, riet ab, da das Lithographengewerbe in Italien völlig darnieder liege. Allein es kam dann alles doch besser: in Verona fand er gleich Arbeit bei einem Lithographen, der sein Geschäft im Erdgeschoss des prachtvollen Palazzo Bevilacqua eingerichtet hatte. Bald ging er zu einem zweiten, besser situierten Arbeitgeber über, dem er bis zum Herbst 1871 treu blieb. Dann wandte er sich nach andern Städten mit schönheitdürstender Seele: nach Venedig, nach Mailand, nach Genua. Hier schiffte er sich nach Neapel ein, ohne Proviant, fast mittellos. Mit Begeisterung genoss er damals zum ersten Male das grandiose Schauspiel eines Seesturms; sein Magen blieb standhaft, und der Bootsmann versah den aufrechten Schweizer mit dem nötigen Imbiss.

In Neapel erfuhr Sandreuter bei seinem deutschen Wirte, im Lithographengeschäft Richter & Co. sei eben durch den Weggang des Schweizers Konrad Grob (des bekannten betagten Genremalers in München) eine Stelle frei geworden. Der Basler meldete sich und erhielt sofort Anstellung und zwar eine recht ehrenvolle und einträgliche. Die acht Stunden Tagesarbeit konnte er so legen, dass ihm daneben noch Zeit zur Weiterbildung blieb. Er fand auch, obwohl ein Fremder, in einem Akademieprofessor, Carillo, einen ersten Lehrer, und sein Fleiss und seine Fortschritte ermöglichten ihm schon im Frühling 1872, ein Examen zu bestehen. Sandreuter hat zeitlebens Carillo ein dankbares Andenken bewahrt. Den gewaltigen Vesuv-Ausbruch dieses Jahres hat der junge Basler aus der Nähe sich angesehen, bis es ihm schliesslich inmitten der furchtbaren Verwirrung anfing, unheimlich zu werden, worauf er so rasch wie möglich in einem überfüllten Omnibus in die Stadt zurückkehrte. Ausflüge nach

Paestum und, zu Boot, in die wonnigen Umgebungen Neapels brachten reiche Genüsse, die aber alle überboten wurden durch die schönen Zeiten, die Sandreuter als Gast bei den Benediktinerbrüdern der hoch über einer Felsschlucht liegenden Abtei von La Trinità della Cava, am Abhang des südlichen Ausläufers des Monte S. Angelo di Cava, verlebt hat. Die Abtei hatte, um der Regierung ihre Nützlichkeit zu erweisen, in ihrem Kloster eine Erziehungsanstalt eingerichtet; sie trug sich ferner mit dem Projekt, in einem Kodex die wertvollen Urkunden des Klosters herauszugeben. Die künstlerische Ausstattung dieses Bandes sollte die Firma Richter in Neapel besorgen. Sandreuter wurde beauftragt, die alte Abtei aufzunehmen und weiterhin den übrigen künstlerischen Schmuck der Publikation zu besorgen. So kam er für mehrere Monate ins Kloster, gerne gesehen von den Mönchen; der Prior, ein geistreich fröhlicher Mensch, bat ihn sofort, ihn mit «du» anreden zu dürfen, und sein Adjunkt Don Mauro schloss mit dem gleichaltrigen protestantischen Basler Duzbrüderschaft. Am Vormittag wurde gearbeitet, am Nachmittag gings ins Freie. Da eröffnete sich ihm einmal auf der Passhöhe ein Ausblick auf Amalfi und das Meer, von dem er sich sagte, dass kein sterblicher Maler, selbst Böcklin nicht, dies wiederzugeben vermöchte. Als er eines Tags beim Durchwaten eines Gebirgsbaches bedenklich nass geworden war und in diesem Zustande im Kloster eintraf, vertauschte er seine triefenden Laienkleider mit einer Mönchskutte, was die frommen Brüder bass erbaute. Was ihnen aber den kunstfertigen Gast vor allem lieb und wert machte, das war dessen Kunst des Zitherspiels. Sandreuter musste sie in die Geheimnisse dieses Instrumentes einweihen und hat ihnen beim Abschied, der ihm recht schwer fiel, seine Zither zur Erinnerung gestiftet.

Die Arbeit im Richterschen Geschäft hatte Sandreuter, der zeitlebens kein Verschwender gewesen ist, die Mittel verschafft, um, für einige Zeit wenigstens, in München seiner künstlerischen Ausbildung zu leben. Zunächst reiste er aber über Rom und Florenz nach Basel, in die Vaterstadt, wo er neu erworbene Werke Böcklins im Museum zu bewundern Gelegenheit fand, wo er aber gleichzeitig vernahm, Böcklin sei nach München übergesiedelt. Und nun zog er selbst an die Isar, ein Dreiundzwanzigjähriger. Aus dieser ersten Münchner Zeit sah man in der grossen Sandreuter-Ausstellung in Basel zwei Landschaften, Ebene bei Dachau und Feldmoching, beide in nichts von dem guten Typus damaliger Münchner Landschaftsmalerei unterschieden, immerhin klar beweisend, dass ihrem Urheber trotz seinem

bisher so wenig regulären Studiengang das Schritthalten mit den Andern offenbar keine besondere Schwierigkeit bereitete.

Nun wollte Sandreuter aber nicht bei der Landschaft stehenbleiben, sondern weitergehen zum Figürlichen. Zu diesem Zwecke suchte er auf den Herbst 1873 Einlass in die Akademie zu erhalten; es gelang, er wurde in die Eliteklasse Professor Barths aufgenommen. Und noch ein weiterer Wunsch ward ihm erfüllt: die Möglichkeit der Teilnahme am Aktzeichnen der Akademie in den Abendstunden. Diese Sache hat Sandreuter zum ersten Mal in direkte Verbindung mit Arnold Böcklin gebracht. Bei der Überfüllung des Aktsaales war für Neulinge der Zutritt recht schwierig. Böcklin, dem der junge Landsmann sein Anliegen vorgebracht hatte, begleitete ihn deshalb in eigener Person zum Direktor der Akademie, Wilhelm Kaulbach, und stellte diesem seinen Schutzbefohlenen mit den charakteristischen Worten vor: «Da bringe ich Ihnen einen jungen Mann, der auch das Unglück hat, Maler werden zu wollen». Kaulbach erfüllte Böcklins Ansuchen, Sandreuter fand Aufnahme in den Aktsaal.

Schon ein Jahr später verlässt Sandreuter München, um es mit Florenz zu vertauschen, wohin sein geliebter Meister übergesiedelt war. Bis 1877 dauerte dieser Aufenthalt, der ihn sozusagen täglich in Berührung mit Böcklin brachte und dem Kreis hochbegabter und geistvoller Leute, der damals sich am Arno zusammenfand, künstlerisch schaffend, schriftstellernd, wissenschaftlich forschend, den Marées, Pidoll, Bayersdorfer, Flörke. Die Maler, die sich als Böcklins Schüler betrachteten — aus Basel war auch Theophil Preiswerk da — erhielten von Zeit zu Zeit den Besuch des Meisters und verkehrten natürlich ihrerseits viel in seinem Haus und seinem Atelier, wo damals unter anderm, um nur dies eine Beispiel zu nennen, die wonnige blumenstreuende, samtbeschuhte Flora entstand. Liest man nur einige der Titel von Sandreuter-Bildern aus jener Zeit des ersten engen Zusammenseins mit Böcklin, so ersieht man schon daraus, wie übermächtig der Einfluss Böcklins auch in bezug auf die Wahl der Stoffe war, ganz abgesehen von ihrer malerischen Durchführung. Da finden wir einen Gang zum Tempel, eine Frühlingslandschaft mit trinkendem Pan, die Temperaskizze eines fischenden Pan, eine badende Nymphe, eine griechische Idylle.

Das Jahr der Temperaskizze ist 1875; es ist Sandreuters erster Versuch in dieser ebenfalls von Böcklin übernommenen Technik, der er dann bis an sein Lebensende treu geblieben ist, weil er in ihr das beste, ja das ihm einzig zusagende und angemessene Ausdrucksmittel

für seine künstlerische Aussprache glaubte gefunden zu haben. Ihre Schwierigkeiten kannte er ebenso genau wie ihre Vorteile, und im Anraten dieser Malweise Kollegen gegenüber war er später, wie Bouvier erzählt, sehr zurückhaltend. «Das Materielle der Tempera — so etwa liess er sich vernehmen — will ich euch in zwei Tagen lehren, aber denkt daran, dass in den bald dreissig Jahren, während welcher ich ohne Unterbrechung diese schwierige Materie praktiziere, ich meiner noch nicht sicher bin, von ferne nicht, so weit ist das Feld und so schwierig der Weg. Lasst euch also auf meine Wege nicht ein, wenn ihr nicht auch alle Folgen unbedingt auf euch nehmen wollt.»

Bis 1877 dauerte dieser Aufenthalt Sandreuters in Florenz; dann folgten einige Jahre in Paris (bis 1880), worauf bis 1884 Italien zum zweiten Male des Künstlers Ziel wurde, erst Florenz, wo Böcklin malte, dann Rom und Neapel. Das waren vielfach schwere Zeiten für den Künstler, Zeiten der fehlenden Anerkennung und der Entbehrung. Aus Rom hat er einmal 1882 geschrieben, er beneide seine Landsleute, die wohlgenährten päpstlichen Schweizergarden; die hätten genug zu essen und freie Zeit zum Malen, wenn sie es verstünden. Im Winter 1880 hat er als Atelier einen grossen Saal der Kaserne in Basel benützen müssen, der kaum warm zu bekommen war. Von 1884 an ging es dann, wenn auch langsam, so doch entschieden, vorwärts und aufwärts in seiner Laufbahn. Sandreuter hat sich damals wieder in seiner Heimatstadt niedergelassen, um sie künftighin nur noch zeitweise zu verlassen, wenn er seine Studienreisen in der Schweiz herum oder ins Ausland unternahm oder Münchner Ausstellungen besuchte; denn in Fühlung mit dem zeitgenössischen künstlerischen Schaffen zu bleiben, schien ihm unbedingt notwendig zu sein. Aufträge gelangten an ihn, die seinem eigensten Talent die Entfaltung und Aussprache ermöglichten: die künstlerische Dekoration von Häuserfassaden, wobei Sandreuter mit schönem Geschicke die alte Sgraffito-Technik wieder zu Ehren brachte. Dann folgte am Anfang des letzten Jahrzehnts des verflossenen Jahrhunderts die Ausschmückung des gotischen Schmiedenzunftsaales mit einem Zyklus von Wandmalereien. Eine weitere Aufgabe, die Böcklin seinem jungen Freunde zuzuwenden gelungen war, brachten die zwei Panneaux für das Grand Hôtel im aargauischen Baden. Im Kloster St. Georgen in Stein galt es, die Wände eines der köstlichen spätgotischen Zimmer mit Wandbildern Grau in Grau zu versehen, entsprechend alten Freskenresten. Schliesslich kam dann auch der Bund und nahm Sandreuters Kunst in Anspruch für die Mosaiken am Landesmuseum und die

Glasgemälde im Kuppelraum des neuen Bundespalastes. Neben privaten Erwerbungen von Bildern stellten sich nach und nach die Museen ein, die der deutschen und die der welschen Schweiz; auch das Ausland begann schliesslich aufzumerken: eine 1899 entstandene zuerst in Paris 1900 ausgestellte Landschaft aus der Umgebung von Basel wurde für die Königl. Gemäldesammlung in Dresden erworben; die Dresdener Ausstellung von 1901, wo dieses Bild zu sehen war, hat dem Künstler damals die höchste Auszeichnung zugesprochen. Sein Einzug in die Dresdener Galerie war eine letzte ganz grosse Genugtuung und Freude für den Künstler.

Als Sieger hat Hans Sandreuter sterben dürfen. Das hat ihn nicht überrascht. «Bei aller Bescheidenheit — so liest man in den schon erwähnten Personalien bei Anlass der Leichenfeier — war er seiner Sache, seines schliesslichen Sieges so felsenfest gewiss, dass, als mit den Jahren die Erfolge kamen, die Auszeichnungen und Ehrungen eintrafen, als eine merkliche Änderung in der Beurteilung seines Schaffens sich Bahn brach, er dies alles als eine Bestätigung dessen ruhig hinnahm, wovon er selbst längst überzeugt war.» Was er erlebte, war ja auch keine Seltenheit: *Per spinas ad rosas* — nur durch Dornen gelangt man zu den Rosen — diesen Spruch hat Sandreuter auf der mit eigenhändigen Flachschnitzereien bedeckten Lehne des Sofas im Wohnzimmer seines Hauses in Riehen angebracht. Den «Unentwegten» habe ihn Böcklin gerne genannt.

1897/98 hatte sich der Künstler mit auserlesenem Geschmack in reizvoller Gegend vor den Toren Basels sein Haus gebaut. Mit der ihm 1894 angetrauten Gattin hat er es, glücklich wie ein Kind über das erreichte Ideal, bezogen;

Doch wenn die Freude schwebt und die Flöte schallt,
Dann — sagt die Parze — kommt der Jammer bald.

Schon im Sommer 1899 machte sich ein schleichendes, inneres Leiden geltend; treueste Pflege der Gattin suchte es nach Möglichkeit zu verscheuchen und es gelang auch für eine kurze Spanne. An der Pariser Weltausstellung von 1900 hat Sandreuter noch der Kunstjury angehört, und bis kurz vor seinem Tode war es ihm vergönnt zu arbeiten. Er meinte sogar, durch die Arbeit über seine Zuckerkrankheit völlig Herr zu werden. Da warf ihn ein neuer Anfall im Frühjahr 1901 aufs Sterbelager; am 1. Juni um die Mittagsstunde verhauchte er sein Leben.

* * *

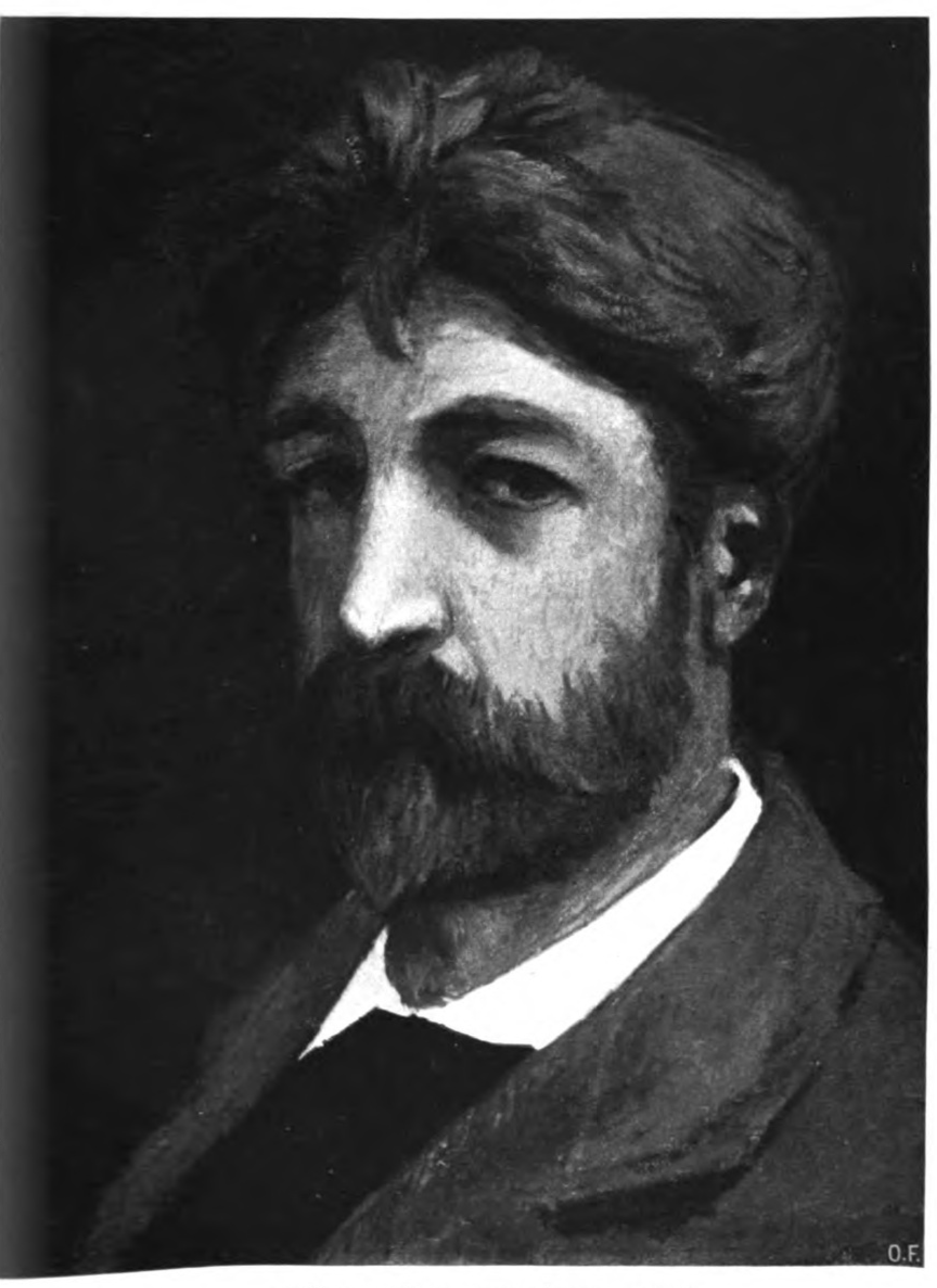
Als ein schwerer Verlust für die schweizerische Kunst ist der frühe Tod Sandreuters weitherum empfunden worden. Und die, welche ihm im Leben auch persönlich nahegetreten waren, beklagten überdies das Scheiden eines durch und durch tüchtigen Menschen, einer geraden, einfachen Natur. Stolz und Hochmut habe er nicht gekannt, dagegen seiner Erfolge sich gefreut und aus ihnen immer neuen Mut zu weiterm Schaffen geschöpft: so charakterisiert ihn der Freund, der die kurze Biographie des Künstlers für dessen schlichte Leichenfeier in Riehen verfasst hat. Auch das viele Unangenehme und Demütigende, das er in seiner Laufbahn erdulden musste, habe er mit Ruhe und Geduld über sich ergehen lassen, Gleiches nie mit Gleichem vergolten; «ja er konnte verzeihen und vergessen». Sandreuter war keine komplizierte Individualität. «Er liebte es, dass man sich auf dieser Welt soviel als möglich so zeige, wie man ist», sagt Bouvier in dem schon genannten Aufsatze, dem an bezeichnenden Aussagen über Sandreuters Wesen auch sonst manches zu entnehmen ist. So findet man da ein ganz entscheidendes Wort: «Man kann sagen, Sandreuter war weder ein Denker noch ein Träumer; er philosophierte wenig, er war ein Dichter mit gesundem Menschenverstand, der sich ebensoviel Mühe gab, sich gut zu betragen als gut zu malen. Den Theorien wenig zugetan, liess er sich kaum in Erörterungen ein über das relativ und das absolut Schöne; aber er fühlte sich leben, und er liebte seine Kunst». An einer andern Stelle liest man: «Er hatte die Ängstlichkeit derer, welche ihre Kunst wenig zergliedern, sondern damit zufrieden sind, sie als etwas Gegebenes hinzunehmen, die daher manchmal geradezu sich selber nicht zu kennen scheinen, und die einen mittelmässigen Respekt vor allen grossen Theorien und allen hochtönenden Worten haben». So machte sich Sandreuter auch nichts aus übertriebenen Lobsprüchen, er meinte: solche Äusserungen sagten zu viel und daher gar nichts. Von der Auffassung, die Domäne der Kritik sei einzig und allein den Künstlern vorbehalten, sei Sandreuter frei gewesen; es habe im Gegenteil ausserhalb der Reihen der Fachgenossen und Praktiker eine ganze Klasse von Leuten gegeben, deren Meinung er zum mindesten ebenso schätzte als die der künstlerisch Schaffenden. Er habe daher auch mit Personen, bei denen er Interesse für die Kunst voraussetzen konnte, ebenso gern sich unterhalten wie mit Kollegen von der Zunft. Mit feierlichen, in Wort und Geberden aufgedonnerten Leuten wusste er nichts anzufangen; alles Überlaute war ihm widerlich; er liebte Mass und Ruhe. William Ritter erzählt in der «Gazette des Beaux-Arts»,

Sandreuter habe in seinem Haus beim Arbeiten unbedingte Stille gebraucht.

Wer dem Künstler in Gesellschaften begegnete, wird den Eindruck eines schweigsamen Mannes erhalten haben, der nur dann auftaute, wenn ein Gesprächsstoff ihn besonders lockte, wenn etwa die Rede auf eine Gegend kam, die ihm speziell am Herzen lag. Wusste er sich aber in völlig zwanglosem Kreise, so traten seine liebenswürdigen, geselligen Eigenschaften zutage. Wie vergnügt — schreibt Bouvier — waren seine Freunde mit ihm, wenn man am Sonntag, um sich zu erholen, irgend einen Ausflug zu Fuss machte, mit ganz kleinem Aquarellier-Gepäck, um für jede Eventualität gewappnet zu sein. Was für ein reizender Gefährte war er da: leicht zugänglich, heiter, allem sich anpassend, freundlich mit den einfachen Leuten, den Bauern, den Kindern, ein Liebhaber einfacher Wirtschaften. Dagegen waren ihm steife Tables d'hôte ein Greuel; kam er, etwa auf dem Lande, nicht um sie herum, so konnte ihm der Gedanke, am Abend gute Figur machen zu müssen, den ganzen Tag verderben und unter Umständen ein Aquarell misslingen lassen. Nichts blieb unversucht, bevor er sich entschloss, zwischen zwei unbekannten Menschen Platz zu nehmen; da war er denn schwerfällig und einsilbig; seine gute Stimmung fand er erst wieder, wenn die Tafel aufgehoben war und er seine Tabakpfeife im Munde hatte.

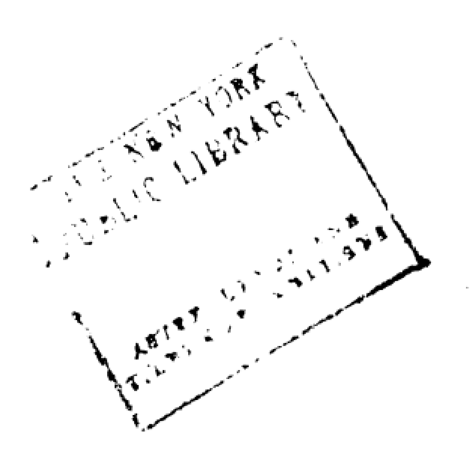
Sandreuter liebte Witze und verschmähte auch Wortspiele nicht. Bouvier bezeugt ferner, dass sein Freund ein scharfes Auge für die komische Seite der Dinge besass und sich gern auf Kosten derer lustig machte, die ihm durch anmassendes oder geschwätziges oder eingebildetes Wesen zuwider waren. Scharf und erbarmungslos ging es über solche her — *à la façon de Gavarni.* Sandreuter verstand übrigens auch die Kunst lustigen Karikierens vorzüglich. Wenn bei seinen Malerfahrten Regenwetter das Arbeiten draussen unmöglich machte, dann vertrieb er sich und seinen Kameraden die Zeit mit dem Entwerfen trefflicher Karikaturen. Sandreuter betrachtete aber diese fröhlichen Übungen seiner geschickten Hand nicht bloss als müssigen, angenehmen Zeitvertreib; ihm erschien das Karikaturenzeichnen auch als ein schätzbares Hilfsmittel auf dem Wege zum Porträt und zum Malen von Charakterfiguren.

Wer Sandreuter als Karikaturisten will kennen lernen, der findet den Ausweis für diese Seite seiner Begabung, abgesehen von einzelnen seiner künstlerischen Schöpfungen, in dem seinerzeit von Attinger frères in Neuenburg herausgegebenen Heft «Federzeich-



Selbstporträt Hans Sandreuters (1884).

Besitzer Herr W. Christ-Iselin, Basel.



nungen von Hans Sandreuter» (französischer Titel: *Fantaisies à la plume*). Man gewinnt hier den Eindruck, dass das Vermögen, das Typische und Lächerliche an den Personen herauszufinden und mit wenigen sichern, im Hohlspiegel des Spottes gebührend verschärften Zügen hinzuschreiben, bei unserm Künstler bedeutend stärker war als das des Erfindens komischer Situationen. Das Beste auf dem Gebiet



der Karikatur gibt das Heft in einzelnen Figuren, nicht zuletzt in Gestalten aus unserer Soldateska.

Vom Äussern des Mannes geben uns, was den Kopf betrifft, zwei Abbildungen ein recht getreues Bild. Das eine, ein Selbstporträt aus dem Jahre 1884, das Herr Wilh. Christ-Iselin in Basel, der Freund Sandreuters, aufbewahrt hat, zeigt einen von üppiger Haarmähne umgebenen, kraftvollen, ernsten Kopf von nicht sonderlich

markanten Zügen. Das im Besitz des Basler Kunstvereins befindliche, durch mannigfache Reproduktion bekannt gewordene Selbstporträt zeigt in dieser Hinsicht einen entschiedenen Fortschritt zu schärferer, individuellerer Ausprägung der Züge; auch hier ist der Blick, der sich über die Schulter weg dem Beschauer zuwendet, ein ernster, der ganze Ausdruck des Gesichtes ein fest geschlossener. Ein starkes Wollen, ein energisches Beharren glaubt man von dieser Miene ablesen zu können. Unser zweites, an der Spitze des Heftes stehendes Porträt beruht auf einer Photographie, die in den letzten Jahren in Basel entstanden ist. Das Leiden hat seine Runen schon in das Antlitz eingegraben. Die schlimmste Entstellung, die im Gefolge der Krankheit im Gesichte Sandreuters aufgetreten war, eine Deformation der Nase, lässt diese Aufnahme nicht erkennen. Im heiligen Eifer seines Schaffens schildert den Künstler die Zeichnung Bouviers aus dem Kaltbrunnenthal (p. 15), die den mehrfach erwähnten «*Quelques notes sur Hans Sandreuter*» im «Foyer Romand» vorgesetzt war, und die der Verleger, Payot & Co. in Lausanne, freundlichst zu reproduzieren gestattet hat. Das Kaltbrunnental bei Grellingen, mit seinen reichen malerischen Reizen, hatte Sandreuter schon früh gelockt; eine Studie aus diesem Juratal vom Jahre 1876 war seinerzeit auf der grossen Basler Sandreuter-Ausstellung zu sehen; sie gehörte mit einem vier Jahre später entstandenen Bild «Im Kaltbrunnental» — das in der Zürcher Nachlass-Ausstellung (Sommer 1902) an der Spitze der Gemälde Sandreuters stand — zu jenen interessanten frühen Belegen des feinen Verständnisses des Malers für Art und Wesen seiner heimatlichen Natur, zugleich auch seines Sinns für schlichte, ehrliche Naturwahrheit.

Hochgewachsen, hager, ging Sandreuter nicht stramm aufrecht, sondern etwas vornübergebückt, meist mit langen Schritten ausgreifend, ohne doch den Eindruck des Eiligen und Hastigen hervorzurufen. In der Kleidung war er stets so einfach wie in seinem ganzen Gehaben.

Er, der von der Kunst so hoch dachte, machte sich, wie uns ebenfalls Paul Bouvier erzählt, vielfach Gedanken über die Rolle, welche die Künstler eigentlich in der Welt spielen sollten; namentlich beschäftigte ihn der Umstand, dass die Künstler immer und sozusagen systematisch von den öffentlichen Angelegenheiten ferngehalten würden, und die Frage nach dem Warum dieser Erscheinung erörterte er gerne. Ein seinerzeit viel gelesenes, auch heute noch hie und da zitiertes Buch «Rembrandt als Erzieher» machte ihm gerade dadurch einen sehr starken Eindruck, weil hier die kulturhistorische Bedeutung der Kunst Rembrandts so scharf herausgestellt wird.

Von Sandreuters Verhältnis zu Malern sagt der Verfasser der Beerdigungspersonalien: «Er, der den Beistand ausgezeichneter Meister geniessen durfte und von dem grössten der Meister sogar wie ein Freund aufgenommen war, er wusste, was er auch seinerseits jüngern Kollegen in dieser Beziehung schulde. Allerdings, sich aufzudrängen war nie seine Art, aber Künstler, die ihn aufsuchten, fanden in ihm einen freundlichen Helfer und Berater.» Auf Sandreuters Initiative ist die Basler Künstlergesellschaft gegründet worden, und er war auch in den ersten Jahren ihr Vorsitzender. Später, namentlich seit seiner Übersiedlung nach Riehen, ist er, soviel wir wissen, wenig mehr im Kreis seiner Kollegen erschienen. Bei einem festlichen Anlass haben wir Sandreuter zum letztenmal zu Gesicht bekommen, bei der Eröffnung der Stückelberg-Ausstellung zu Ehren des 70. Geburtstages des jetzt auch hingeschiedenen Altmeisters, am 13. April 1901. Da stand er, dicht neben dem im grauen Haar noch blühend aussehenden Jubilar, furchtbar zusammengefallen und verändert in seinem ganzen Aussehen, ein vom Tod gezeichneter Mann.

* * *

Das entscheidende Ereignis im Künstlerleben Hans Sandreuters hiess Arnold Böcklin. Der Name, der sich einst dem Knaben so bedeutungsvoll eingeprägt hatte, ist später für ihn ein Schicksal geworden. Zweimal, wie wir sahen, ist Sandreuter längere Zeit hindurch zu Böcklin in engster persönlicher Beziehung gestanden, in jenen reichen Florentiner Jahren, die Böcklins eigentlich klassische Periode in sich schliessen, die von 1880 an Werke wie die Toteninsel, Odysseus und Kalypso, Dichtung und Malerei, den heiligen Hain entstehen sahen, Werke, auf denen alles beruhigte Grösse, feierlich abgeklärte, mächtig zusammengefasste Stimmung ist. Der Eindruck auf Sandreuter war ein ungeheurer. Seine Begeisterung für Böcklin war eine unbeschränkte. Keiner der alten Meister der Renaissance hat auf ihn von ferne eine solche Wirkung ausgeübt. Die Technik Böcklins wurde die seine, in der Welt Böcklins suchte er nach Möglichkeit heimisch zu werden; Böcklins künstlerisches Credo wurde ihm Leitstern und Dogma.

Sandreuters Freund, Herr Christ-Iselin, hat in einem Artikel über den Künstler in der «Deutschen Kunst und Dekoration» (Februar 1902) die Erzählung Sandreuters von seiner ersten bei Böcklin gemachten Arbeit mitgeteilt. Die Aufgabe hatte zunächst gelautet, irgendeine Blume auswendig in verschiedenen Stellungen zu malen; als dies geschehen war, holte Böcklin im Garten diese Blume und forderte den

Neuling auf, sie sich nun genau anzusehen, einzuprägen und dann mit der Arbeit der freien Wiedergabe nochmals zu beginnen. Dass das zweite Ergebnis ein weit erfreulicheres war, versteht sich von selbst. Die ganze Methode, die Böcklin hier als Lehrmeister Sandreuters befolgt, wird niemand überraschen, der aus Schicks Tagebuch und Floerkes Aufzeichnungen weiss, welch geringen Wert er auf das direkte Kopieren der Natur oder eines einzelnen Objekts legte. So liest man einmal als Ausspruch Böcklins im Floerke-Buch: «Sie zeichnen ein Vergissmeinnicht ab. Aber dadurch lernen Sie es nicht verstehen, können es sich nicht vorstellen, wann und wie Sie wollen. Sie wissen nicht, wie sich das auseinander entwickelt, wie dieser Teil an jenen ansetzt, wie das Gelb zum Blau umrissen ist usw. Sie können eben nur wieder das abmalen, was Sie sehen. Sehen Sie's aber an und versuchen nun, sich das Ding aus dem Gedächtnis zu zeichnen, sich davon Rechenschaft zu geben, vergleichen Sie das Gemachte dann mit der Natur oder gehen, wenn Sie nicht weiter können, wieder auf sie zurück, so korrigieren und befestigen Sie Ihre Begriffe. Und Vorstellung ist nötig. Nachahmung tödlich.» Diese Forderungen Böcklins hängen aufs engste zusammen mit seiner ganzen Anschauung vom Wesen und Stil der Malerei. Ende der 1860er Jahre lautete es einmal Schick gegenüber: «Das Dekorative sei gar nicht die Nebensache in der Kunst, als die es gewöhnlich angesehen werde, sondern eine der ersten Hauptsachen.» Und aus derselben Zeit: «Äusserste Ausführung eines Bildes sei durchaus nicht zu verdammen und es gibt ihm einen eigenen Reiz, wenn das Auge den Einzelheiten mit Interesse nachgehen kann, nur müssen sie geschickt und künstlerisch angebracht sein.» Das an sich Wichtige ist somit, wie man deutlich sieht, genaue Ausführung für Böcklin nicht: «der Laie und der laienhafte Künstler sehen vor allem auf Ausführung. Wert der Komposition, malerische Auffassung und Haltung gelten ihm wenig» — so liest man in einem Tagebucheintrag vom Mai 1869, und kurz darauf bemerkt Böcklin bei der Betrachtung eines flott, wie er meint in höchstens drei Tagen heruntergemalten Bildes Parmigianinos: «So müsse man malen. Wenn nur die Hauptsache schlagend gegeben sei; das Übrige so schnell als möglich, wenn es nur in der Erscheinung wirksam dastehe.»

Das sind die Lehren, die Sandreuter bei Böcklin in Florenz empfing und die er auf dessen Schöpfungen in hinreissender Kraft und Pracht Leben gewinnen sah. Mochte er nun selbst zusehen, wie er damit zurecht kam, wie er sich Lehre und Beispiel zu eigenem

Antrieb und Besitz umgestaltete; denn das wusste Böcklin genau: neben dem bei ihm Lernbaren gab es bei ihm ein grosses Etwas, was mit Technik und Ergründung der Farbengesetze, mit malerischer Disposition und klarer Geschlossenheit der Komposition nichts zu schaffen hatte: die ungeheure Intensität und selbstherrliche Subjektivität seiner Phantasiewelt, der Umfang und die Tiefe seiner innern künstlerischen Anschauung.

Daher mag es wohl auch kommen, dass Böcklin die Bezeichnung gewisser Maler als seiner «Schüler» bestimmt ablehnte. Floerke, der 1881 in Florenz des Meisters Bekanntschaft machte, hat auch Hans Sandreuter kennen gelernt. Sein Name wird in Floerkes Buch «Zehn Jahre mit Böcklin» mehrmals genannt. Es ist nicht ohne Interesse, einige dieser Stellen sich näher anzusehen. Da ist es einmal die grosse Achtung vor dem Charakter Sandreuters, der Böcklin im Zusammenhang mit einem stark pessimistischen Urteil Ausdruck verleiht: die heutigen Maler wollten nicht in, sondern mit ihrer Kunst etwas erreichen, sie seien Streber, Affaristen, Jongleurs. «Der einzige Sandreuter macht eine Ausnahme.» Nur, fügt Böcklin bei — und damit springt das Urteil vom Menschen auf den Künstler ab — «ich fürchte, er ist denkfaul. Denn auch zum Malen gehört Denken. Freilich nicht das abstrakte eines Cornelius oder das Genellische.» Der Ausdruck «denkfaul» ist im Munde Böcklins ungemein charakteristisch; so scharf wie er haben über die Ausdrucksmittel und Ausdrucksfähigkeit der Malerei überhaupt nur wenige Künstler nachgedacht. Sandreuter gehörte gewiss nicht zu ihnen. Abgesehen von den weisen Ratschlägen, die Sandreuter in bezug auf Anwendung und Konsequenzen der Temperatechnik gelegentlich erteilte, sprach man selten mit ihm von Malerei, oder doch wenigstens über deren Ausdrucksmittel: so erzählt Bouvier. Das gerade Gegenteil liesse sich von Böcklin sagen, der recht eigentlich mit Vorliebe von diesen Dingen sprach. Sandreuter schuf naiver, sorgloser, wenn man so sagen darf; es lassen sich da und dort auf seinen Bildern mangelhafte oder doch nicht völlig überzeugende Motivierung und eine gewisse Unbekümmertheit um das Organische in der Durchbildung von Naturobjekten nachweisen. Solche Mängel mag Böcklin gerade in den ersten entscheidenden Jahren von Sandreuters Malerlaufbahn inne geworden sein, als sich dieser nicht nur in den allgemeinen künstlerischen Prinzipien aufs engste an Böcklin hielt, sondern auch in seinen Vorwürfen dem Bereich des Meisters sich anzupassen suchte. Das Gefährliche dieses Tuns konnte dem verstandesklaren

Böcklin nicht verborgen bleiben, und er für seine Person wünschte gegen alle Vorwürfe gedeckt zu sein. In diesem Sinne ist zu verstehen, wenn man bei Floerke liest: «Böcklin streitet jedem die Berechtigung ab, sich seinen Schüler zu nennen. Den einen und andern, besonders Sandreuter (der Fähigste aus diesem Kreis) habe er wohl häufiger im Atelier besucht und wie immer seine Meinung offen ausgesprochen. Wenn der aber ihn nachahme und sich verrenne, dafür könne er nichts.»

Es hat die Künstlerlaufbahn Sandreuters in bedauerlicher Weise kompliziert, ja verdüstert, dass sein Debut als Maler so sichtbarlich unter dem Einfluss Böcklins stand; man sah in seinen Arbeiten vorzugsweise nur das, was ihm von seinem Vorbild zugeflossen war, und verlor darüber zu sehr das aus dem Auge, was der Jüngere aus seinem Eigenen zugeschossen hatte. Heute, wo wir die Entwicklung Sandreuters völlig überblicken, ist es nicht schwer, schon in frühern Schöpfungen die verheissungsvollen Ansätze zu dieser schönen Entfaltung persönlichster Kunstsprache aufzuweisen; damals, als die Erstlinge vor das Publikum traten, lag die Sache doch wesentlich anders: es schien, als wollte hier jemand Böcklin gerade in dem übertrumpfen, was an dessen Figurenbildern vielfach als unschön oder doch als kapriziös erschien. Es lag eine Ungerechtigkeit und ein Unrecht in dieser geringen Einwertung Sandreuters als eines blossen Nachahmers, ganz gewiss; wenn man aber die Schuld daran hauptsächlich kunstkritischen Auslassungen in der damaligen Presse beimisst, so übersieht man unseres Erachtens folgendes: dass nämlich auch die glänzendste zustimmende Kritik kaum einen Künstlerruf begründet, sondern dass es unvergleichlich wichtiger ist für einen angehenden Künstler, wenn er Gönner — es brauchen deren nicht viele zu sein — findet, die an sein Talent glauben und ihm zunächst einen kleinern, aber soliden Ruhm schaffen. Die Schackgalerie hat für Böcklins Bekanntwerden unendlich mehr geleistet als alle Kunstschreiberei für und gegen ihn zusammengenommen, und dass vollends Böcklin Ende der 1870er Jahre mit seinen «Gefilden der Seligen», einem Werke seines neuen Stils, in die Berliner Nationalgalerie einzog, war sehr viel bedeutungsvoller für ihn, als wenn alle Kritiker Deutschlands das Werk in den Himmel erhoben hätten und dieses schliesslich im Besitz seines Autors geblieben wäre. Also: man möge doch die Kritik ja nicht überschätzen, weder in ihren Fehlern, die sie mit aller menschlichen Hantierung gemein hat, noch in ihren Treffern, die gar nicht so selten völlig ignoriert werden oder doch gerade bei denen



Sommerlandschaft mit Putten (1882).

Besitzer: Herr W. Christ-Iselin, Basel.

Aus Alex. Kochs «Deutsche Kunst und Dekoration», Darmstadt.

wirkungslos bleiben, denen das freundliche Bündnis von Kunstinteresse und Geldmitteln ein heilsames Eingreifen bei jungen Talenten ermöglichen würde.

Nun, an einzelnen Freunden und Gönnern hat es Sandreuter von seinen ersten Anfängen an nie ganz gefehlt; der Katalog der Basler Sandreuter-Ausstellung hält ihr Namen als Bilderbesitzer zu ehrenvollem Andenken fest. Von diesen Einzelnen, Wenigen aus erweiterte sich dann der Kreis der Anerkennenden immer mehr; er wurde immer grösser, je klarer die Eigenwüchsigkeit Sandreuters zu Tage trat, je mehr das von ihm abfiel, was man als äusserliche Böcklin-Schülerschaft empfunden und abgelehnt hatte. Wir haben bereits kurz angedeutet, dass schon in der Reihe der frühern Arbeiten mitten unter böcklinisierenden Vorwürfen und Ausdrucksweisen Bilder auftreten, die in Thema und Durchführung ganz anders klingen, einfacher, ursprünglicher, echter: von Landschaftsbildern, die ganz aus der heimatlichen Natur stammen und diese keineswegs etwa in die konventionelle Sprache des Südens übersetzen, sondern in ihrer Eigenart frisch und wahr zur Geltung bringen, ist oben bei Anlass der Kaltbrunnenthal-Arbeiten gesprochen worden. Das Erstaunlichste in dieser Hinsicht stellt die 1882 in Basel entstandene «Sommerlandschaft mit Putten» dar. Ihr Besitzer, den seit jungen Jahren treue Freundschaft mit Sandreuter verbunden hat, nennt auch eine grosse Landschaft von 1880 sein eigen, die in Paris gemalt wurde und den Titel «Die Grotte» führt. Die beiden Gemälde hängen im selben Raum, wie gesagt zwei Jahre bloss auseinander liegend und doch wie verschieden voneinander: hier, auf dem Pariserbild, der Eindruck des Geheimnisvoll-Düstern, den das ins Dunkel eindringende Licht mehr verstärkt als beseitigt, viel feines Detail in der Vegetation und im Baumschlag, was dem Bild bei aller Sicherheit des Pinselstrichs fast etwas Unruhiges, Gesuchtes gibt — und nun auf der «Sommerlandschaft» eine kühne Freiheit des Stils, eine kecke Breite in der Wiedergabe von Baum und Blume und Wiese, dazu — und das ist das Entscheidende — eine freudige Sonnigkeit, in die aus den Schatten des Vordergrundes, durch die Lichte der Bäume das Auge beglückt hinausschaut bis weit hin zu den Bergen mit dem Schneeschmuck, über das ganze Bild ein Gefühl fröhlichen Behagens ausgebreitet, dem die drallen Putten mit den zarten Schmetterlingsflügeln und dem blauen Flor als Spielzeug — ist es das blaue Band, das der Dichter den Frühling durch die Lüfte flattern lässt? — den denkbar glücklichsten Ausdruck verleihen. Von diesem Bild geht eine ganz direkte

Linie hinüber zu der charakteristischen saftig-frischen Landschaftsmalerei Sandreuters, namentlich seit Anfang der 1890er Jahre.

Ein Gegenstück zu dieser verheissungsreichen Landschaft mit Putten bildet die 1880 im kalten Kasernenatelier gemalte «Kinderlehre». Auch hier ist das Kolorit ein helles, freundliches gegenüber einer gewissen Neigung zum Düstern, Unfreudigen in der Farbe, die auf andern Bildern jener Periode sich zeigt. Und dann: was ist das für ein schlichter, simpler Vorwurf gegenüber all der südlichen Idealwelt mit ihren mythologischen Bewohnern, mit ihrer steifen Feierlichkeit, wie sie etwa das Mädchen mit der Lyra an der Quelle, eine Florentiner Arbeitvon 1881, zeigt. Auf der Bank sitzen vier Mädchen nebeneinander, einfach, aber sauber gekleidet, verschiedene Grade der Andacht und der Aufmerksamkeit auf ihren Mienen spiegelnd; Teile von Köpfen, auch der eines alten Mannes im Kirchenstuhl, werden im zweiten Plan und im Hintergrund sichtbar. Und das alles gibt Sandreuter, als habe er niemals im Leben etwas anderes als solche genrehaften Sachen gemalt, mit einer liebevollen Sorgfalt, einer einfachen Natürlichkeit, einem Sinn für das psychologisch Charakteristische, die geradezu frappieren. Kein Gedanke an Böcklin wird einem hier aufsteigen, es wäre denn höchstens der, dass man sich sagte, so etwas hätte Böcklin überhaupt nie gemalt. Und wieder sehen wir von diesem Bilde, das sich in seiner Umgebung wie ein anspruchsloser Fremdling ausnimmt, eine Linie zu spätern Arbeiten des Künstlers führen, die gerade für ihn ungemein bezeichnend sind. Diese Freude am alltäglich Einfachen, am gut Bürgerlichen, diesen Zug zu einem gemütvollen Realismus — wenn man uns diesen Ausdruck gestatten will — man wird sie wieder finden auf dem köstlichen Breitbild der drei ein Markenalbum andächtig studierenden Schulknaben – echter Basler Typen – oder auf einigen der wenig zahlreichen Porträte Sandreuters, die in der schlichten, ruhigen



Knabenporträt (1887).
Aus Alex. Kochs «Deutsche Kunst und Dekoration».

Natürlichkeit von Auffassung und Durchführung so vortrefflich die Lebensatmosphäre der Dargestellten wiederspiegeln, oder auf verschiedenen dekorativen Schöpfungen des Künstlers, wo er Szenen fleissiger Arbeit, behaglicher Häuslichkeit, ehrbarer Fröhlichkeit mit entschiedener innerer Anteilnahme schildert; ja sogar auf gewisse Schöpfungen ausgesprochen idealer Art, wo man dies kaum erwarten würde: so wenn auf dem im Besitz des Berner Museums befindlichen Gemälde die «an der Himmelspforte» Wartenden, unter denen man porträtmässig getreue Köpfe findet, so brav und still und bescheiden vor dem niedern Türgitter stehen, das sie von den züchtigen himmlischen Jungfräulein trennt, wie etwa im gewöhnlichen Leben einfache Leute in einen vornehmen Garten hineinblicken, in dem sich eine Festgesellschaft bewegt; das blosse Zuschauen schon macht ihnen Vergnügen. Und ist es schliesslich nicht derselbe Zug, der Sandreuter gegen das Ende seines Lebens hin sein eigenes Heim mit dem feinsten Gefühl für Gemütlichkeit und Behaglichkeit ausstatten lässt?

In Sandreuters Phantasie ist etwas bürgerlich Solides. Es geht bei ihm nirgends oder doch höchst selten eigentlich lärmend oder ausgelassen zu; auch die heitere Laune klingt meistenteils temperiert. Wo bei Böcklin gelacht wird, da tönt es bis zum Kreischen vernehmbar; Rabelais würde sich daran gefreut haben. Bei Sandreuter hat man in solchen Fällen leichtlich den Eindruck des Forcierten. So wenn man sich die Mädchen ansieht, die den auf einem Bein hüpfenden und sich musikalisch ergötzenden Pan verspotten, indem sie seinen Singsang nachmachen; eine rechte, echte Lustigkeit will dies 1883 in Florenz gemalte Bild (jetzt in der Sammlung des Basler Kunstvereins) beim Beschauer nicht auslösen. Interessant ist übrigens — um dies im Vorbeigehen zu bemerken — der koloristische Charakter dieses Gemäldes; er erscheint kühler, zurückhaltender, als man es bei dem begeisterten Verehrer Böcklins in diesen Jahren erwarten würde; ein Bild Böcklins wie «Frühlings Erwachen» in unserm Künstlergut (von 1880) sprüht schon eine ganz andere Farbenkraft aus.

Überblickt man die Gemälde, zu denen der Künstler sich die Inspiration im Süden geholt hat, so wird man gewiss zugeben müssen, dass aus ihnen eine warme Begeisterung für Italien spricht. Und doch, täuschen wir uns, wenn wir sagen: das tiefe innere Verhältnis, das Böcklin zur südlichen Natur und südlichem Leben hatte, besass Sandreuter nicht in diesem Grade? Von den uns bekannten Werken des Malers mit Vorwürfen aus Mignons Sehnsuchtsland ist es vielleicht einzig das 1896 entstandene Gemälde *Dolce far niente*, das in

seiner farbenprächtigen Schilderung einer stillen glückseligen Existenz eine an Böcklin gemahnende Vision südlicher Naturüppigkeit und Daseinsleichtigkeit wachruft, und bezeichnenderweise fehlt auch das musikalische Element hier so wenig wie auf Böcklins wonnigem Frühlingsbild «Sieh, es lacht die Au». Der bleibende, kostbarste Gewinn, den der Künstler aus seinem Aufenthalt in Italien davontrug, scheint uns weniger in dem zu liegen, was er an direkten Motiven für sein Schaffen dort empfing, als darin, dass er im Kontakt mit der Natur wie mit der Kunst Italiens nach dem leuchtenden Vorbild seines Meisters gross und einfach zu schauen und zu gestalten gelernt hat. Im Süden hat sich Sandreuters starker, freier, klarer Stil herausgebildet, hier sein reger Farbensinn nachhaltigste Anregung und Orientierung erhalten. Den Entdeckungen des Auges und dem instinktiv richtigen Empfinden des Hochbegabten schuf die Lehre Böcklins das feste künstlerische Fundament. «Sandreuter sagt gelegentlich, als er uns ein neues Bild zeigt: ‚Ich glaube, ich habe diesmal in Böcklins Sinn das *Viele* vermieden, was mir bisher stets das Grosse zerschnitt'. ‚Ja', sagt Böcklin, ‚es gehört so wenig dazu. Man macht meist zu viel. In allen Künsten. Was bleibt z. B. klar und sicher im Gedächtnis? Immer nur das Bestimmte, Einfache'». So steht's bei Floerke. Das Entscheidende, was Sandreuter bei Böcklin in Florenz gelernt hat, ist in diesen kurzen Sätzen prägnant ausgesprochen.

Es gewährt nun einen hohen Reiz zu sehen, wie Hans Sandreuter im Besitz seines immer freier gewordenen malerischen Könnens und seiner immer selbständiger gestaltenden Phantasie Werke schafft, aus denen deutlich heimatliche Luft uns entgegenweht, sei es in der Wahl der Landschaft oder in der des ganzen Themas. Der Basler Kunstverein nennt ausser dem schon erwähnten Gemälde mit dem von Mädchen verspotteten Pan ein im gleichen Jahre 1883 entstandenes Bild sein eigen: «Der Sensenmann»; das erste ist in Florenz, das zweite in Rom gemalt; aber es ist merkwürdig, um wie viel weniger südlich und böcklinisch das letztere ausgefallen ist. Die Herbstlandschaft mit den kahlen Bäumen, die glatten, steilen, stellenweise von Moosen grüngefärbten Felsen, dazu die zusammenhockenden Raben, das dürre Laub auf der Erde — das alles klingt gar nicht nach dem *bel paese*, weit eher glaubt man ein Stück Juralandschaft vor sich zu haben, über der ein tiefblauer Herbsthimmel steht, der alles farbige Leben in der Natur zum Aufleuchten bringt. Koloristisch ist das Bild von ausgezeichnetem Geschmack; die Kontraste von Hell und Dunkel sind meisterhaft gegeneinander abgewogen, so dass auch die

rein dekorative Wirkung in schönster Weise erreicht ist. Vergleichbar diesem Werke, auch in der Komposition — eine dominierende sitzende



Der Sensenmann.

Besitzer: Kunstverein Basel.

Aus Alex. Kochs »Deutsche Kunst und Dekoration«, Darmstadt.

Figur im Freien, dazu die starken Vertikalen der Bäume, die zum Teil vom Bildrand schroff überschnitten werden — ist der 1885 in

Basel gemalte «Verlorne Sohn»; auch hier keine spezifisch südliche Landschaft und der Vorwurf ganz Sandreuters Eigentum.

Die Rückkehr nach Basel brachte das heimatliche Element in Sandreuters Kunst immer mehr zur Entfaltung. Man glaubt deutlich, auch das Wachwerden des lokalhistorischen Sinnes inne zu werden. Die Freude am bunten, bewegten, kraftvoll lebenslustigen Treiben früherer Jahrhunderte, nicht zuletzt des ausgehenden Mittelalters und des 16. Jahrhunderts, inspiriert den Künstler zu glücklichen Schöpfungen. Irrt man, wenn man eine echt mittelalterliche Gepflogenheit, die Ausschmückung von Fassaden mit dekorativer Malerei, die in jener ersten Zeit des Basler Aufenthalts Sandreuters Können in Anspruch nahm, mit dieser neuen Stoffwelt in Zusammenhang bringt? Einen bemerkenswerten Griff in diese Welt stellt freilich schon der 1882 entstandene «Ostermorgen» dar, eine auf ausgesprochen dekorative Wirkung berechnete Arbeit von feinem Reiz im Figürlichen, namentlich aber in der Verbindung des mittelalterlichen Städtebildes mit der landschaftlichen Umgebung.

1884 erhielt Sandreuter den Auftrag, ein stattliches Privathaus an der Leimenstrasse mit einem Friesband als dekorativem Abschluss des Baues zu schmücken. Der Maler griff zu der der Renaissance geläufigen Praxis der Sgraffito-Wandmalerei, die Anfang der 1870er Jahre auch Böcklin für den Schmuck der Rückfassade der Kunsthalle in Basel gewählt hatte. Mit wenigen klaren Figuren gab er in den einzelnen Feldern schlichte Szenen aus dem häuslichen Leben des Alltags. Die Sachen haben noch heute ihre volle Frische. Ein Jahr später folgt dann die noch interessantere Aufgabe, einem ganzen Haus den malerischen Schmuck zu schaffen. Die Reproduktion dieser schmalen Fassade an der engen Freien Strasse, deren seitherige Verbreiterung leider auch den Abbruch des Hauses zur Folge gehabt hat, vermittelt einen guten Begriff von dieser trefflichen Leistung Sandreuters. Oberhalb des Verkaufsladens des kunstsinnigen Metzgermeisters F. Weitnauer, der Sandreuter stets ein warmer Gönner war, komponierte der Künstler links und rechts vom Erker eine fröhliche Bankettszene mit Musikanten; über dem ersten Stock zog sich dann als breites Band ein Tanzreigen von Jünglingen und Jungfrauen hin in freier malerischer Tracht mit einigen bacchischen Zugaben, Amphoren und, als Eckfigur links, einem flott bewegten Thyrsusschwinger, während der zu äusserst rechts ruhig dastehende und aufspielende Jüngling stark an einen Pikkolopfeifer der Basler Fastnacht erinnert. Dem ruhigen Behagen der untern Komposition antwortet auf diese



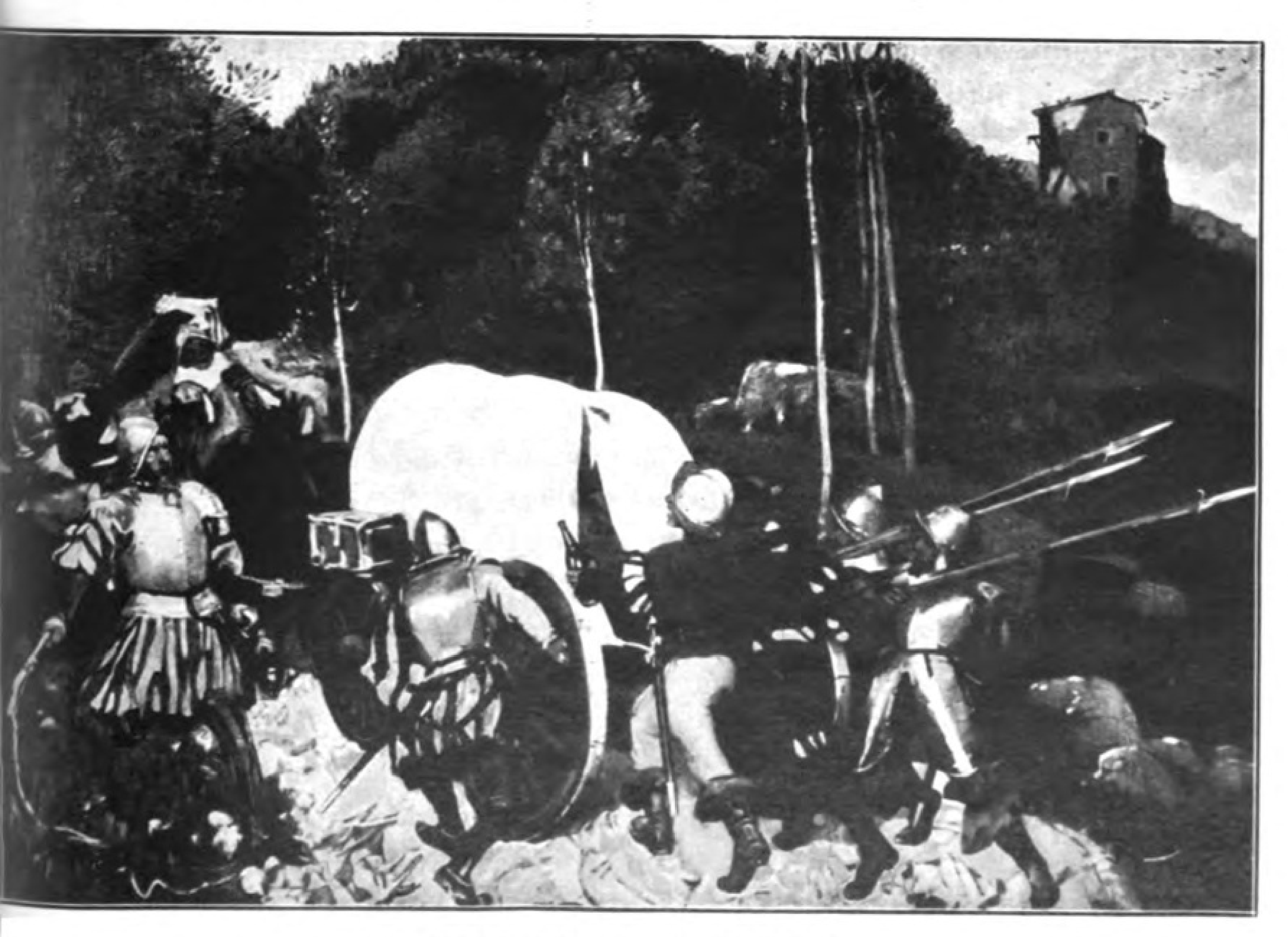
Fassademalerei Sandreuters.

(Vgl. p. 28.)



Weise in glücklichem Kontrast das bewegte Leben der obern. Zu diesem trefflichen Sgraffitoschmuck kamen dann noch hinzu die in den Basler Farben geflammten Fensterladen, auch dies das Werk Sandreuters, der alte Übung hier neu belebte. Originellere Fassaden als diese hat wohl auch das Basel des 15. und 16. Jahrhunderts wenige aufzuweisen gehabt. Die zehn Jahre später entstandenen Sgraffitomalereien Sandreuters am Neubau der Bärenzunft an der Freien Strasse bieten, so dekorativ wirksam, ja monumental gehalten sie auch sind, doch keinen vollgiltigen Ersatz für diese allerliebste Hausfassade, die jetzt nur noch im Bilde weiterlebt. Auch das einfache Haus seines Bruders (Sevogelstrasse in Basel) hat Hans Sandreuter, 1889, mit feinen Sgraffitodekorationen versehen, die in ihren figürlichen Partien auf die rege Musikpflege in diesem sangesfrohen Heim sinnig anspielen.

Ein Jahr nach dem mittelalterlich lustigen Schmuck des Weitnauer-Hauses malte Sandreuter die zwei köstlichen Landsknechtbilder: die Wegführung des Botenwagens hinauf zur rabenumflatterten Raub-



Landsknechte mit Botenwagen.

Aus Alex. Kochs »Deutsche Kunst und Dekoration«, Darmstadt.

burg und den Zug der handfesten Haudegen durch die Schneelandschaft, beide leuchtend in der Farbe, voll derben, kräftigen Lebens, und das Landschaftliche ist unstreitig der nächsten Jura-Umgebung Basels entnommen. Die beiden Bilder schildern eine vergangene geschichtliche Welt mit einem wahrhaft intuitiven Verständnis.

Das Jahr 1889 bescherte dann Sandreuter eine prächtige Gelegenheit, sein dekoratives Geschick an einer eigentlichen Freskoaufgabe zu erproben: im schmuck hergerichteten grossen Saal der 1888 renovierten Schmiedenzunft mit seiner flachgewölbten Holzdecke, seiner braunen Vertäferung, seinem stattlichen grünen Kachelofen, seinen Glasgemälden an den beide Schmalseiten des Saales einnehmenden Fenstern — in ihm sollte der Maler einen farbigen breiten Fries oberhalb des Getäfers und oberhalb der dreiteiligen Fenster schaffen, der inhaltlich der Bestimmung des Saales als Sitzungssaal der von Isaak Iselin einst begründeten Gemeinnützigen Gesellschaft, der Besitzerin des alten Zunftgebäudes, einigermassen Rechnung tragen sollte. Ein reicher Kaufherr hat diesen Freskenschmuck gestiftet; auf der Partie beim Ofen liest man vor seinen Initialen und der Jahrzahl 1890 — im Juni waren die Fresken, zu denen schon Ende 1889 die Kartons vorlagen, fertig geworden — die Worte: erfunden und gemalt von Hans Sandreuter. Durchgeht man die den ganzen Saal mit reichem festlichem Leben erfüllenden Wandmalereien, so erhält man vor allem den Eindruck, der Maler habe hier mit echtem Behagen geschaffen. Die Bilder über den Fenstern schildern in einem Feld die Hantierung des Schmiedes in Bezugnahme auf das Zunfthaus, im andern, mit sehr glücklicher Wahl, den hl. Ritter Martin, der seinen Mantel mit dem lahmen Bettler teilt, während Putten beschäftigt sind, in der winterlichen Landschaft Reisig zusammenzutragen und ein Feuerlein anzumachen. Die Landschaft ist wieder ausgesprochener Jura; das Felsplateau, auf das rechts sich der Ausblick eröffnet, erinnert deutlich an die ein Jahr nach diesen Fresken entstandene «Römische Hochwacht» (Museum in Basel). An den Längswänden sind je drei Gemälde angebracht, ländliche und bürgerliche Existenz frisch und keck schildernd und in sehr freier Weise auf einzelne der zahlreichen Gebiete des Wirkens der Gemeinnützigen Gesellschaft sich beziehend. Eine farbige mittelalterliche Welt, welche die lächerliche Forderung wissenschaftlicher Genauigkeit im Kostüm nur sehr bedingt erfüllt, tut sich in diesen malerisch geschauten, in Temperatechnik flott hingeschriebenen Fresken vor uns auf; nicht auf das Einzelne wollen sie geprüft sein, sondern auf die Gesamterscheinung, und hier stimmt

die koloristische Rechnung trefflich. Unter den Kompositionen finden wir auch die einer fröhlichen Tafelgesellschaft, bei der musiziert und wacker gezecht wird; zu äusserst links hinter dem Tisch sehen wir den Künstler selbst. Wohl das reizvollste aller Bilder ist das mit den wackern Bürgersfrauen, welche im Freien die Wäsche aufhängen, die soeben rein dem Waschzuber entstiegen ist. Mit dieser lustig bewegten Szene verbindet Sandreuter eine zweite: das Baden eines kleinen Kindes im offenen Wasser; eine Frauensperson ist ins Wasser vorangegangen und hebt nun den Kleinen hinein; am Ufer sitzt eine Nymphe, mit nacktem Oberkörper, ein Kränzlein im Haar, in den Händen einen urnenartigen Krug haltend. So ungeniert verbindet Sandreuter ganz realistisch geschaute Züge mit völlig ideal gedachten. Man wird aber zugeben müssen, dass sich hübscher das doch recht prosaische Arbeitsgebiet der Gesellschaft: die Sorge für Wasch- und Badeanstalten kaum hätte bildlich darstellen lassen. Auch auf diesem Fresko der deutliche Hinweis auf die Örtlichkeit: im Hintergrund reckt das Münster seine Türme in die Luft, und am Horizont wird die charakteristische Silhouette des Gempenstollens sichtbar.

Böcklin war wenig über vierzigjährig, als er seine Freskenarbeit im Basler Museum begann; Sandreuter hat als Vierzigjähriger die Ausmalung des Schmiedenzunftsaales in seiner Vaterstadt durchgeführt. Eine Parallele zwischen diesen Schöpfungen wäre unberechtigt; aber für die künstlerische Persönlichkeit der beiden Basler Maler sind sie in hohem Grade charakteristisch.

Es war eine reiche, fruchtbare Zeit des Schaffens, die mit dem letzten Dezennium des 19. Jahrhunderts für den Künstler anhob. Sandreuter schaltet jetzt als ein völlig Freier und Unabhängiger mit seinem Talent; die Landschaftmalerei gewinnt einen immer grösseren Platz in seinem Schaffen; das Bild mit idealem Inhalt, mit Gestalten aus dem Reich einer erhöhten, glückseligen Existenz tritt mehr und mehr zurück, nachdem der Künstler auf diesem Gebiete eine Anzahl besonders schöner Schöpfungen noch zu Tage gefördert hatte, das Ausgezeichnetste unsers Erachtens auf den beiden Panneaux für das Grand Hotel in Baden (1891), die den grossen Speisesaal so herrlich schmücken, und der «Sommerlandschaft mit badenden Frauen» (1892), einem Pracktstück der Basler Kunstvereinssammlung. Die anmutvolle Monumentalität der beiden Panneaux «Die Quelle» und «Das Bad» hat Sandreuter kaum mehr übertroffen; dazu kommt die feinste Kontrastierung der beiden Wandbilder in koloristischer Beziehung durch die verschiedene Art der Behandlung des Landschaftlichen: auf dem

«Bad» die dunkeln Stämme der Bäume im Mittelgrund auf den durchschimmernden blauen Himmel abgesetzt, auf der «Quelle» die dichte dunkle Baumgruppe als mittlerer Abschluss und von dieser dunklen Masse sich abhebend, sie wie zwei Lichtstrahlen durchblitzend, die weissglänzenden Birkenstämme. Jugendlicher Liebreiz, blühende Natur, frohes Spiel treten auf diesen zwei Bildern zu einem beglückenden Ganzen zusammen. Das Motiv der badenden Frauen, das Sandreuter auf dem Panneau «Das Bad» auf dem zweiten Plan mehr nebensächlich angebracht hat, verwendet er dann auf der Sommerlandschaft zur Verstärkung des Eindrucks sommerlicher Daseinslust. Delikat und rein fügen sich die nackten Frauengestalten im Vordergrund in die blumenreiche, von warmer wohliger Luft erfüllte Natur ein. Und wie prächtig klar ist diese Landschaft organisiert mit ihren saftigen, bunten Wiesen, dem Laubwald und dem Bachlauf, wie schafft der fein berechnete Wechsel von Hell und Dunkel dem Auge Behagen. Und wie breit und kühn und sicher ist das alles hingesetzt, nichts von kleinlichem, überflüssigem Detail, alles in grossem, klarem Zuge, und eingetaucht in ein gesundes, strahlendes Kolorit.

Auf figürlichen Bildern der folgenden Jahre hat Sandreuter eine leuchtende Farbenpracht ohne gleichen entfaltet. Werke wie das stattliche Gemälde «Malerei und Inspiration», das der Sammlung des Winterthurer Kunstvereins gehört, oder das kleine Gemälde «Il Decamerone» leben förmlich in erster Linie von der sieghaften Glut ihrer Farbenerscheinung, namentlich dem sprühenden Rot. Die Funktion des Schmückens erfüllen sie ausgezeichnet. Daraufhin will auch ein Bild wie «Frauenschönheit» beurteilt sein: fünf nackte Frauenkörper vor einen grünen Wiesenhang und ein dichtes dunkles Rosengebüsch postiert, dazu als Kontrast zum warmen Fleischton das kalte weisse Linnen, das den mittleren drei Gestalten als unmittelbare Folie dient, im Vordergrund eine Anzahl zerblätterter Rosen, als Zugabe zu den nackten Frauen ein Amorbübchen mit bunten Flügeln. Die dekorative Wirkung ergötzt das Auge, und man vergisst über ihr, dass den Körpern der süsse, weiche Reiz abgeht und dass sie mehr gestellt als frei bewegt sind. Das Bild hängt im Basler Museum.

Als Leistungen konzentrierter künstlerischer Erfindung und sorgsam überdachter Komposition wird man in erster Linie das Bild «An der Himmelspforte» (im Berner Museum, von 1894) und das grosse Gemälde «Der Jungbrunnen» (1895, Museum in Basel) bezeichnen können. Zum ersten sahen wir in Zürich die Farbenskizze; sie ist interessant vor allem dadurch, dass sie den durchgehenden Klärungs-

prozess innerhalb der Komposition belegt: auf dem endgültigen Bilde ist alles ruhiger, feierlicher, räumlich freier und klarer, rhythmisch abgewogener geworden. Sandreuter soll dieses Gemälde, das von einem hohen Liebreiz der Farben ist, besonders geliebt haben; vielleicht



Die Quelle.
Im Grand Hôtel in Baden.

wie nirgends sonst auf einem seiner Figurenbilder hat er hier aus einer innern Sehnsucht herausgeschaffen — *sa foi simple et solide lui faisait entrevoir un au-delà certain*, erzählt Paul Bouvier. — Im «Jungbrunnen» hat uns Sandreuter seine reifste Leistung im grossfigurigen

Staffeleibild gegeben. Die beiden Seiten, die der Junggewordenen links, die der Jungwerdenwollenden rechts sind schön ins Gleichgewicht gebracht. Koloristisch waltet gleichfalls genaue Überlegung: wie die Helligkeiten in die Mitte verlegt, wie die dunkeln und hellen Karnationen kontrastiert sind, dann das feine Zusammenstimmen des Grün der blumigen Wiesenfläche vor dem Brunnen zu dem hochroten Mantelstück, das vorn rechts dominiert; als rein malerische Bereicherung wird man den blausamten Beutel, aus dem Goldstücke auf den grünen Wiesenplan geschüttet sind, zu deuten haben. In der Linienführung ist nicht alles tadellos, in den Bewegungsmotiven nicht alles klar; man kann auch sagen, dass eine eigentlich humoristische Stimmung sich beim Betrachten nicht einstellt; die auf der Marmorarchitektur des Zauberquells zusammengekauert sitzende gespenstartige Gestalt mit der Sense trägt zu deutlich ins Ganze das *vanitas vanitatum* hinein. Im Hintergrunde rechts neben der alten Frau mit den rührend milden Zügen blickt der Kopf des Malers hervor. Sandreuters Jungbrunnen war die Kunst; von dieser wusste er, dass sie ewig sei.

Ein ungewöhnlicher Auftrag trat im Jahre 1894, das ausser dem Himmelspforte-Bild die für unser Künstlergut erworbene «Waldwiese mit Rehen» entstehen sah, an Sandreuter heran: die malerische Fixierung des Viererzugs eines reichen Basler Pferdeliebhabers. Wie er diese Aufgabe gelöst hat, das ist für den ausgesprochenen Koloristen Sandreuter im höchsten Grade charakteristisch: für ihn war es einfach ein malerisches Problem, das ihn künstlerisch gerade so lockte, wie später etwa der Blaukrautacker bei seiner Liegenschaft in Riehen. Das Gemälde: die vier Pferde mit dem eleganten Wagen, auf dem Bock der Kutscher, alles hineingestellt ineinen herrschaftlichen Park, wo sie des Herrn warten, ist seither durch Geschenk des Bestellers ins Basler Museum gelangt; es macht ihm keine Unehre. In dem Dreiklang von braun, gelb und grün ist es vor allem das Gelb, das dem ganzen einen fast festlich zu nennenden Glanz verleiht. Einige rote Accente — als Rosetten an den Köpfen der Pferde, als Blumen in des Kutschers Knopfloch — sind pikant hineingesetzt. Dass die Pferdekenner die Rasse der Tiere auf den ersten Blick verifizieren können, führen wir nur an als Beweis des scharfen Auges Sandreuters für spezifische unterscheidende Merkmale. Das Pferd war auch sonst ein Objekt, an dem der Künstler nicht ungern seine Kunst versuchte. Ein Reiterporträt von 1892 — ein Kavallerist zu Fuss, seinen Braunen am Zügel haltend — ist, abgesehen von allem Porträtmässigen, koloristisch eine vorzügliche Leistung. In den «Skizzen aus Schweizerischen Truppenzusammenzügen 1891

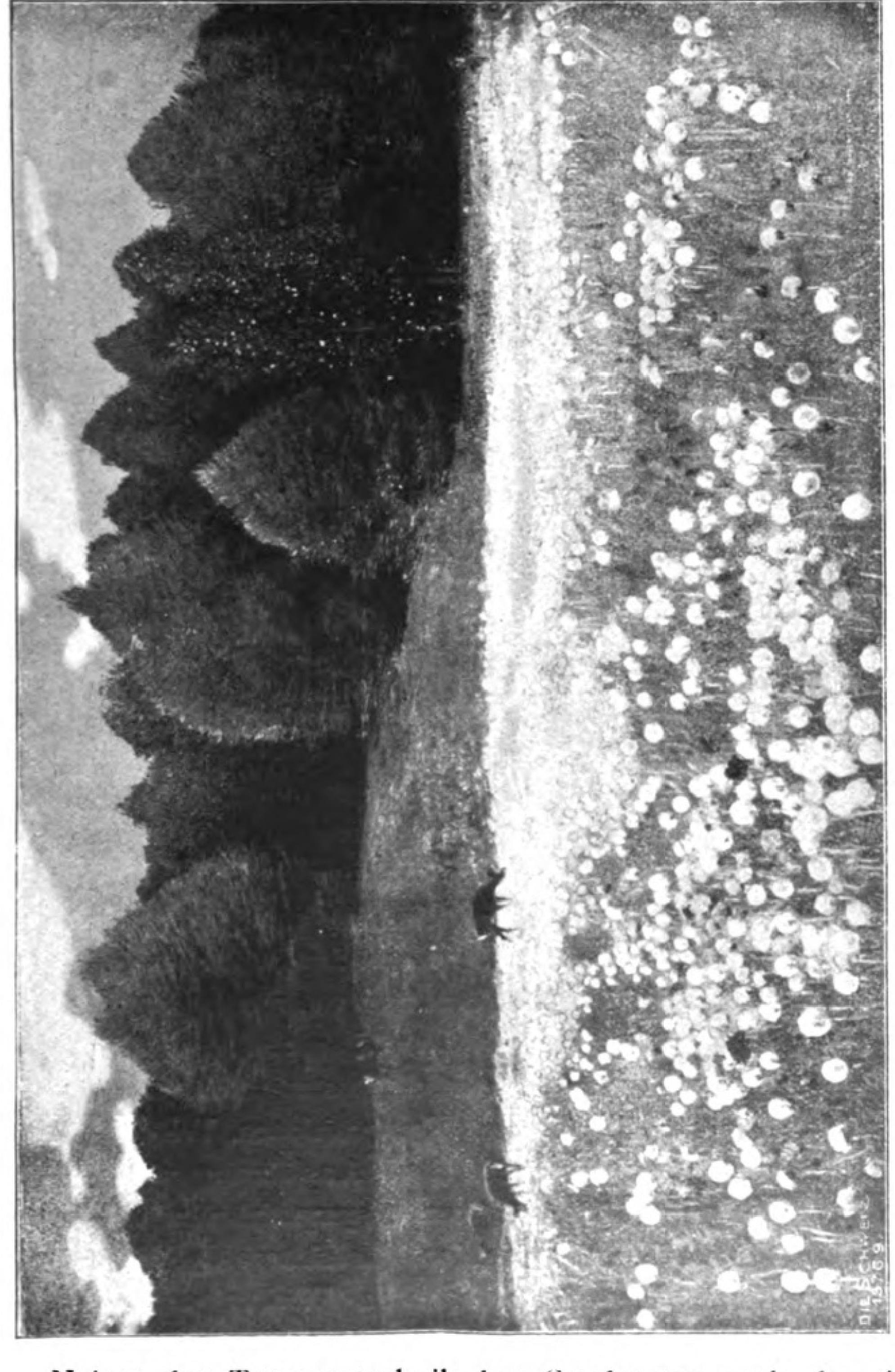
und 1893», die in Lichtdrucken, zu einer hübschen Mappe vereinigt, zu Lebzeiten Sandreuters in Basel erschienen sind (Druck G. Wolf), spielt das Pferd keine kleine Rolle. Trainpferde, Dragonerpferde, Generalstabspferde haben auf diesen eindringende Beobachtung und das Vermögen sicherer Charakteristik in jedem Zug verratenden Bleistift-croquis ihre lebensvolle Porträtierung gefunden. Dass Arnold Böcklin während seines Aufenthalts in der Heimat jemals die Gelegenheit benützt habe, militärischen Übungen zu folgen, davon ist uns nie etwas zu Ohren gekommen. «Ich wäre der Tambourmajor, wenn alle Unpatriotischen im heutigen Sinn mal ausgetrieben würden» — hat er einmal zu Floerke geäussert. Sandreuter hat auch hier anders empfunden. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit zu Vaterstadt und Heimat pulsierte in ihm aufs lebhafteste. Seine Landschafsmalerei hat das immer deutlicher verraten. Die westliche Schweiz, der Kanton Tessin, der Sandreuter förmlich Italien ersetzte, die nächste Umgebung Basels, auch die badische, die Rheinlandschaft bei Stein — das sind die Gegenden, die fast ausschliesslich die Vorwürfe für seine Bilder geliefert haben.

Ein Genfer Maler, Gustave de Beaumont, hat von Sandreuter als Landschafter gesagt: *C'est dans le paysage que Sandreuter me semble le plus personel. En face de la nature, il oublie toute influence étrangère et l'interprète avec une grande hardiesse. Tout est à lui, choix du site, énergie de la construction, parti pris de coloration, liberté et fraîcheur de sa peinture a tempera.* Kein Zweifel, dass seine Landschaftsmalerei Sandreuter vielfach auch da reiche, willige Anerkennung eingebracht hat, wo man seinen Figurenbildern gegenüber sich kühl oder doch reserviert verhielt. Die prachtvolle Frische, mit der der Künstler seine Natureindrücke mit keckem, breitem, hurtigem Pinsel in leuchtenden Temperafarben auf die Leinwand zu bannen verstand, musste das gesund empfindende Auge entzücken. Denn an das Auge in erster Linie wenden sich diese Landschaften Sandreuters; man wird sie selten stimmungsvoll nennen können. Das was von Farbe und Glanz und Schimmer die sonnige Natur uns darbietet, das war Sandreuters Objekt. Die Landschaft in ihrer ganzen Saftigkeit und Frische mit den Mitteln der Malerei verkörpern zu können, das war es, was den Künstler reizte; um besondere Stimmungen kümmerte er sich weit weniger. Das durch und durch Persönliche, das die Landschaften Sandreuters haben, stammt von ihrer malerischen Erscheinung, nicht von ihrem seelischen Gehalt her. Wenn der Blick in der Zürcher Kunstsammlung von Sandreuter weg zu der Birkenlandschaft Stäblis

schweift, so empfindet wohl jeder den tiefen Unterschied in der Naturwiedergabe dieser beiden Künstler schlagender, als alle Worte ihn zu umschreiben vermöchten. Nicht dass das Naturgefühl bei Sandreuter irgendwie ein geringeres oder weniger feines wäre als bei Stäbli; aber beide reagieren durchaus verschieden auf den Natureindruck. Bei dem Basler Maler geht dieser direkt aus dem Auge auf die Leinwand, so frisch und ursprünglich und unreflektiert als möglich in die Ausdrucksskala der dankbaren, gehorsamen Temperatechnik übersetzt; bei Stäbli macht das Geschaute von der Studie bis zum komponierten Bild einen Läuterungs- und Verdichtungsprozess durch. Die erstaunliche Unmittelbarkeit der koloristischen Wirkung, die Sandreuters durch und durch dekorativ geschauten und vereinfachten Landschaften eigen ist, stammt aus dieser wundervollen, ans Virtuosenhafte grenzenden Fähigkeit, das Geschaute sofort in ein Bild umzusetzen. Genaue Freunde Sandreuters versichern, dass die meisten seiner Landschaften draussen entstanden sind, in flottem Zuge heruntergemalt. Und wirklich: nach Atelierluft riechen diese Landschaften nicht; eine frische, meist sonnige Atmosphäre liegt über ihnen, die mit wahrem Behagen erfüllt. Nicht dem Aparten und Seltenen, so wenig als dem Brillanten ist Sandreuter auf seinen Landschaften nachgegangen; aber auch dem einfachsten Vorwurf — es sei etwa an unsere köstliche Waldwiese mit dem verblühten Löwenzahn und den paar Mohnblumen erinnert — weiss er mit seiner magistralen, nur auf das Wesentliche und Charakteristische ausgehenden Formen- und Farbengebung, die so gar nichts Erklügeltes und Ersonnenes an sich hat, sondern wie etwas völlig Selbstverständliches erscheint, den Zauber kräftiger, echter Natürlichkeit zu verleihen, der uns über hie und da auftauchende Bedenken wegen nicht völlig organischer Gestaltung des einzelnen Objekts, wegen gewisser Nachlässigkeiten in der ganzen Struktur des Landschaftsbildes hinwegkommen lässt.

Reproduktionen, und wären es die besten, vermitteln von diesem freiherrlich kühnen, saft- und kraftvollen Landschaftsstil Sandreuters kein annähernd richtiges Bild; doch ist in einer Reihe schweizerischer Sammlungen, in Zürich, in Basel, in Lausanne und Genf Gelegenheit geboten, diese Seite in des Künstlers völlig frei und original gewordenem Schaffen an vorzüglichen Beispielen kennen und würdigen zu lernen. In Deutschland ist es die Dresdner Galerie, die als erste den Landschafter Sandreuter aufgenommen hat. Zu den frühesten Arbeiten, die in der Art der Naturwiedergabe den reifen Stil Sandreuters aufweisen, gehört übrigens die schöne Charmey-Landschaft in

unserer Sammlung; sie stammt aus demselben Jahr wie der feingesehene Buchenwald mit Holzhauer, den das Basler Museum nach des Künstlers Tod erworben hat.



Waldwiese mit Rehen.

Im Zürcher Künstlergut.

Neben der Temperatechnik hat Sandreuter auch das Aquarell der malerischen Naturschilderung dienstbar gemacht. Diese Aquarelle mit ihrer ungeheuren koloristischen Schlagkraft, der genial freien und sichern Bravour der Technik haben bei den Kollegen Sandreuters,

nicht zuletzt auch den westschweizerischen, die verdiente Bewunderung gefunden. Der impressionistische Vortrag des Künstlers hat vielleicht hier seine vollste Meisterschaft erreicht. In originell bemalten, von ihm selbst geschnitzten Rahmen hat Sandreuter die lustige Farbigkeit seiner Aquarelle gerne ausklingen lassen.

In den letzten Jahren seines Lebens sind an Sandreuter infolge siegreich bestandener Konkurrenzen unter den schweizerischen und den in der Schweiz lebenden Künstlern die grossen Aufträge der Eidgenossenschaft herangetreten. Sie wiesen ihn auf monumental-figürliche Kompositionen nationalen Inhalts. Wie sehr sich Sandreuter allen Aufgaben anzupassen wusste, sofern sie ihm nur seinen gross-dekorativ gestaltenden Stil zu entfalten erlaubten, hatte die bildliche Ausschmückung des vom Anfang des 16. Jahrhunderts stammenden Speisezimmers des Abtes David von Winkelsheim im Kloster St. Georgen in Stein a. Rh., dem köstlichen Besitzttum Professor Ferd. Vetters, deutlich gezeigt. Grau in grau gemalt, geben diese Kompositionen, die an die Stelle alter, zum Teil noch erhaltener Wandfresken getreten sind, bezw. diese pietätvoll geschonten Reste verdecken, Szenen aus der Geschichte des Klosters, die Sandreuter als hurtigen, klaren Erzähler zeigen; eine hübsche Reminiszenz an Böcklins Welt der Wasserfabelwesen bildet die die Geburt des Rheins darstellende Wandmalerei. Koloristisch bot diese Aufgabe für den Maler nicht eben einen grossen Reiz, aber als Übung im freien Entwerfen vorzugsweise historischer Szenen in ausgesprochen dekorativem Stil wird ihm diese Arbeit nicht unerwünscht gewesen sein — von den prächtigen landschaftlichen Vorwürfen, die ihm die Rheinufer bei Stein boten, gar nicht zu reden. Der eine der Bundesaufträge wies Sandreuter unmittelbar auf den Boden der vaterländischen Historie. Wir reden von den Entwürfen zu den Mosaiken am Äussern des Landesmuseums, wo dem Schweizervolk Grosstaten der Väter erzählt werden sollen. Zwei von Sandreuters Kompositionen, Tells Gefangennahme und Berns Gründung, haben ihre Ausführung erhalten mit dem dem Künstler, wie es heisst, wenig sympathischen Goldgrund. Grosse Formgebung, klare Komposition, das sichere Gefühl für kräftige und dabei doch harmonische koloristische Wirkung auf weite Entfernung, sie bilden unbestreitbar hohe Vorzüge dieser Arbeiten, und Einzelnes, wie die Gruppe der Waidleute aus der Gründung Berns, gehört zum Markigsten, was der Künstler in figürlichen Schöpfungen gegeben hat. Der Karton zu einem dritten Mosaik ist von Sandreuter noch vollständig vollendet worden. Hadlaub und Manesse

ist sein Inhalt, eine schön abgewogene, festlich monumentale Komposition. Dem Manesse hat Sandreuter die Züge des Mannes verliehen, der in sein Künstlerleben bestimmend eingegriffen, der ihm ein tief verehrter Freund geworden: Arnold Böcklins. Zu dessen 70. Geburtstag hatte er 1897 die schöne Medaille geschaffen, die auf dem Avers das Porträt Böcklins zeigt — auf Grund einer Zeichnung, die Sandreuter in San Domenico zu diesem Zwecke gemacht hat, — auf dem Revers die feine Übersetzung von Böcklins «Malerei und Dichtung» in die Linien- und Formensprache der Medaille. Nun wollte Sandreuter dem toten Meister eine letzte Ehrung erweisen, sinnig wenn eine: in der Schweizerstadt, die fünf Jahre lang den Freundschaftsbund des grossen Malers und des grossen Dichters hat sehen dürfen, sollte ein weithin sichtbares Kunstwerk die Erinnerung an beide, an Gottfried Keller, den Hadlaub-Dichter, und an Arnold Böcklin vereinigen. Der Karton, reifer, abgeklärter, geschlossener als die zwei andern, hat keine Gnade gefunden. Sandreuter ist inzwischen gestorben; er hat sein Werk nicht mehr verteidigen können. Das war überhaupt seine Sache nie. Mit seinem Tod hat der Mosaikschmuck am Landesmuseum eine schwere Unterbrechung erlitten. Wenn irgendwo so ist hier der Tod unbarmherzig gewesen; man wird es immer beklagen, dass gerade diese Arbeit Fragment bleiben musste. Wie durch und durch malerisch Sandreuter empfand und erfand, wie die Farbenerscheinung das Zentrum seiner künstlerischen Konzeption war, mag aus folgendem sicherster Quelle entstammendem Beispiel hervorgehen: eine prachtvolle Farbenkombination stand vor Sandreuters Augen für eins der folgenden Mosaike: der schwarzgekleidete Waldmann, neben ihm der Henker im hochroten Gewand und dazu das Blau in den Kleidern der assistierenden Zürcher. Das lockte den Künstler derart, dass darob die Frage nach der Angemessenheit gerade dieses historischen Themas für ein öffentliches Gebäude in Zürich offenbar in ihm nicht aufgetaucht war.

Im Jahre 1875, als Sandreuter in Florenz weilte, hat Arnold Böcklin auf Bestellung hin den farbigen Karton zu einem Glasfenster entworfen, das Motiv der im selben Jahre als Gemälde entstandenen blumenstreuenden Flora mit sicherstem stilistischem Takt für die Anforderungen der Glasmalerei vereinfachend und klärend. Zur Ausführung dieses meisterhaften Kartons kam es nie. Ein Vierteljahrhundert später war es Hans Sandreuter beschieden, an einer Monumentalaufgabe der Glasmalerei seine Kraft zu erproben. Für die vier gewaltigen Rundbogenfenster im Kuppelraum des neuen im Frühjahr

1902 eingeweihten Bundespalastes in Bern sollte er die Kartons zu Glasgemälden liefern. Nur eines ist zur Vollendung gediehen; sein Thema ist: Landwirtschaft und Viehzucht. Sandreuter machte sich die ungeheure Mühe, den Karton in Originalgrösse — es handelte sich um eine Fläche von ca. 40 m^2 — für den Glasmaler Hosch in Lausanne herzustellen. Sandreuter gibt einen übersichtlich organisierten Zug von Schnittern, der mit Sensen und Garben vor dem von prächtigen Rindern gezogenen Erntewagen daherschreitet, und als Abschluss und Krönung im Hintergrund das Massiv der Jungfrau. Leuchtendes Rot, goldig schimmerndes Gelb und klares Blau bestimmen die reich und glänzend wirkende Farbenskala. Es kommt dazu die klare markige Zeichnung der Figuren, die ein so sicheres Erfassen der Bauerntypen bekunden — was für den Künstler eine neue Aufgabe darstellte; denn die Pflügerszene im Schmiedenzunftsaalfresko dürfte nur als sehr allgemeine Vorarbeit angesprochen werden.

Als Hans Sandreuter starb, war die Klage um diesen herben Verlust nicht zuletzt auch darum so gross, weil man allgemein das Gefühl hatte: die stärkste eigenartigste Kraft für monumentale Arbeiten grossdekorativen Stils ist durch seinen Tod der Schweiz geraubt worden.

* * *

Vom Maler Sandreuter haben wir ein Bild zu geben versucht. In Tempera, Sgraffito und Aquarell hat sich aber sein künstlerisches Vermögen nicht erschöpft. Wer die grossen Ausstellungen nach seinem Tod in Basel und in Zürich — Frühjahr und Sommer 1902 — gesehen hat, erinnert sich noch mit Staunen an die verblüffende Vielseitigkeit des Künstlers: da hing der in seiner einfachen, aber wirkungsvollen dekorativen Erfindung geradezu meisterhafte Teppich, den er für die Jubelfeier von Basels Eintritt in die Eidgenossenschaft entworfen hat (p. 3), da sah man Entwürfe zu schweizerischen Briefmarken, ferner grosszügige Farbenholzdrucke in zwei und drei Farben, in denen neben landschaftlichen Motiven von merkwürdiger Eindrücklichkeit die menschliche Gestalt im Verein mit pflanzlichem Ornament ihre fein berechnete dekorative Verwertung gefunden hat. Und dann wieder Ofenkacheln, zu denen die Vogelwelt — Eulen und Raben — oder auch der menschliche Kopf den plastischen Schmuck lieferte. Auch ein Entwurf für einen Holbeinbecher fehlte nicht, und von der Böcklin-Medaille war bereits die Rede. Dieses Staunen über Sandreuters unglaubliche Kunstfertigkeit und seinen kunsthandwerklich

erfinderischen Geist wird aber seinen Höhepunkt erst erreichen, wenn man sein schönes, 1898 vollendetes Heim «Zur Mohrhalde» in Riehen besucht. Nicht nur geht der ganze Bau mit seiner prächtigen Loggia auf seine Angaben zurück, er hat den ganzen Schmuck des Hauses im Äussern und Innern vollständig ins Leben gerufen, entweder, dass die Handwerker nach seinen genauen Angaben arbeiteten, oder dass er selbst die kundige Hand anlegte und sich dabei als Meister in



Sandreuters Wohnhaus.

der Mosaikkunst — wobei er alte Topfscherben verwendete — oder in gotischer Flachschnitzerei — wie sie ihm im Georgenkloster in Stein so herrlich entgegengetreten war — oder in lustiger Deckenmalerei entpuppte. Und dann fällt der Blick auf die ebenso praktisch als geschmackvoll erfundenen Möbel mit ihren geschnitzten Ornamenten aus dem Bereich der Pflanzen- und Tierwelt. Und all dies wird zusammengehalten durch den feinsten Farbensinn, der jedes Zimmer zu einem reizvoll gemütlichen Ganzen zu stimmen verstand.

Wahrlich: dieses Haus in seinem Innern wie in seinem Äussern ist ein Kunstwerk für sich, dem eine Persönlichkeit ausgesprochenster Art den Stempel aufgedrückt hat. Bewundernd und trauernd zugleich durchwandelt man diese Räume, spaziert man durch den Garten, blickt man hinaus auf das schöne Landschaftsbild, auf dem des Künstlers Augen so oft mit Entzücken ruhten. Der sich dies erkämpft und errungen hat, er hat so grausam bald aus all dem wohlverdienten Schönen heraus müssen. Aber es war ein reiches, gesegnetes Leben. Was Hans Sandreuter mit der reifen Kraft seines zielsichern, künstlerischen Wollens und Könnens geschaffen hat, das wird auf lange, lange hinaus — wir hoffen, für immer — gefeit sein gegen das schmerzliche Los des Vergessenwerdens.

HANS TROG.

Für verschiedene Einzelheiten aus Sandreuters Leben und Schaffen schuldet der Verfasser Herrn W. Christ-Iselin in Basel wärmsten Dank. Dieser hat auch in liebenswürdiger Weise das in seinem Besitz befindliche Selbstporträt des Künstlers von 1884 der Reproduktion zur Verfügung gestellt. Der Güte der Frau Witwe Hans Sandreuter in Riehen verdanken wir ausser der allgemeinen Erlaubnis zur Veröffentlichung von Reproduktionen nach Werken ihres Gatten im besondern die photographische Aufnahme des Künstlers, sowie die Photographie des Weitnauer-Hauses.

Herr Alex. Koch, der Verleger der «Deutschen Kunst und Dekoration» in Darmstadt, überliess uns einige der Clichés aus seinen schönen Sandreuter-Nummern. In selbstloser Zuvorkommenheit gestattete die «Schweiz» die Verwendung einiger Illustrationen aus ihrer Sandreuter-Publikation. Derselben Zuvorkommenheit erfreuten wir uns von seiten des Verlags Payot & Co. in Lausanne für die Wiedergabe der im «Foyer Romand» zuerst erschienenen Zeichnung des als Architekt wie als Aquarellist bekannten Neuenburgers Paul Bouvier. Das Cliché des Sandreuterschen Hauses stammt aus der schweizerischer Kunst und Dichtung gewidmeten Julinummer 1903 der «Rheinlande» (Düsseldorf), wo Dr. Albert Gessler dem Haus «Zur Mohrhalde» einen besondern kleinen Aufsatz gewidmet hat.

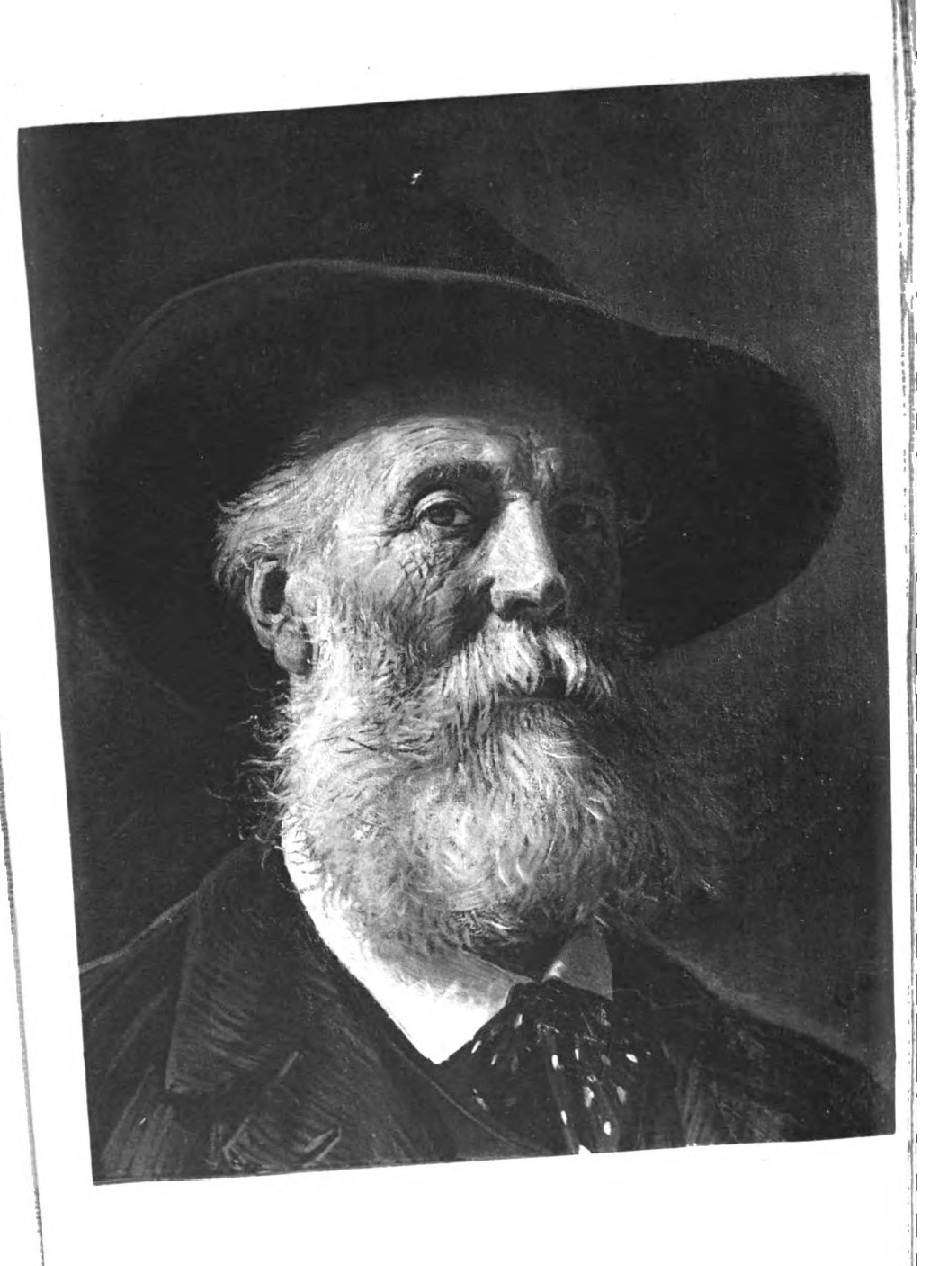
Die folgenden Literaturnachweise machen nicht den Anspruch auf Vollständigkeit; dagegen dürfte — bis Anfang Dezember 1903 — Wesentliches nicht fehlen. Das Biographische geben knapp die bei der Beerdigung verlesenen Personalien; Herr W. Christ-Iselin, der Freund Sandreuters, hat sie verfasst; sie wurden als Manuskript gedruckt samt der Ansprache des Geistlichen und der Grabrede des Herrn Gymnasiallehrer Karl Frey in Bern. Herr Christ ist dann auch der Verfasser des im Februarheft 1902 der «Deutschen Kunst und Dekoration» (Darmstadt) erschienenen reichillustrierten Aufsatzes über Hans Sandreuter. Dieselbe Zeitschrift hatte schon im Juliheft 1901 eine Würdigung des Künstlers, mit Beigabe mehrerer Reproduktionen, aus der Feder Marcel Montandons veröffentlicht. Derselbe hat auch im Pariser «Mercure de France» (VII. 1903 unter *Variétés*) das Wort über Sandreuter ergriffen. In der «*Gazette des Beaux-Arts*» schrieb über den Künstler William Ritter (Heft vom 1. November 1902; illustriert), ebenso in «*Art et Décoration*» (April 1899). Die «Schweiz» widmete ihr 17. Heft 1902 dem Andenken Sandreuters; den Text schrieb H. Kesser. Wertvoll durch seine Mitteilungen aus Sandreuters autobiographischen Aufzeichnungen ist Professor H. A. Schmids Aufsatz über Hans Sandreuter im «Basler Jahrbuch» 1903. Zum Katalog der Basler Sandreuter-Ausstellung (März-Mai 1902) hat gleichfalls Schmid die Einleitung verfasst. Die Ausstellung in Basel wurde eingehend gewürdigt von Dr. A. Gessler in der Basler «National Zeitung» (April 1902, vier Feuilletons), sowie von Dr. H. Kienzle in den Nummern 15 und 16 der «Sonntagsbeilage der Allgemeinen Schweizer-Zeitung» in Basel. Die Zürcher Sandreuterausstellung wurde in drei Feuilletons der «Neuen Zürcher Zeitung» besprochen. Der hundert Nummern umfassenden, vom schönsten künstlerischen Erfolg begleiteten Ausstellung von Sandreuters Nachlass in der Münchner Jahresausstellung 1903 im Glaspalast widmete in den «Münchner Neuesten Nachrichten» Alex. Heilmeyer eine grössere Besprechung (10. Juni 1903). — Der Besitzer des St. Georgenklosters in Stein a. Rh., Prof. Dr. Ferd. Vetter veröffentlichte «Persönliches von Hans Sandreuter» in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 6. und 7. September 1901. Von den Sympathien, die Sandreuter in der welschen Schweiz genoss, gaben Zeugnis ausser Paul Bouviers *Quelques notes sur Hans Sandreuter* im «Foyer Romand» für 1903 der kleine illustrierte Aufsatz Gustave de Beaumonts in der 2. Lieferung der in Genf erscheinenden schönen Publikation *Nos Anciens et leurs oeuvres. Recueil genevois d'Art.* Das «Seealpseebild», das jetzt im Genfer Museum hängt, gab dem Schriftsteller Gaspard Vallette zu einer feinen Huldigung für den Basler Künstler Anlass, indem er diesem die literarische Skizze *Le Seealpsee* widmete (jetzt in die Sammlung *Croquis de route*, Genf 1903, aufgenommen).

[...]JAHRSBLATT
der
Zürcher
[...]stgesellschaft
1905



Konrad Grob

Kommissionsverlag Fäsi & Beer in Zürich



Zürcher Kunstgesellschaft

NEUJAHRSBLATT

DER

L. F.

KUNSTGESELLSCHAFT IN ZÜRICH

FÜR

1905



KONRAD GROB



BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS (vorm. ULRICH & Cie.)

Konrad Grob

„Ich liebe die ländliche Idylle, das was ich in der Kindheit geschaut; aber auch das, was jeden Schweizer anzieht, sei es aus der hügeligen Schweiz, wo Kornfelder sind und die sonnigen Seiten der Abhänge mit Reben bedeckt, oder aus dem Hochgebirge — unser Alpenleben, unsere blumigen Wiesen und Alpen, die Sennen und Meitschi, die Bergdörfer, die ‚brunen Hüsli', die haben's mir angetan."

(Aus Grobs Selbstbiographie.)

Wen hat nicht all diese Schönheit im Leben schon gepackt, die Grob hier in schlichten Worten schildert, und die er so oft in lebenswahrer und gemütvoller Weise im Bilde nachschuf und poetisch verklärte! Selbst aus einer Bauernfamilie stammend, fühlte er sich hingezogen zu diesen einfachen Leuten; glücklich und zufrieden verbrachte er mit ihnen den Sommer in primitiven Verhältnissen, nahm teil an ihren Freuden und Schmerzen und kehrte mit reicher Ausbeute und Anregung in sein Atelier nach München zurück. Und während der Schnee draussen herabwirbelte, lebte er weiter auf den sonnigen Höhen des Hasleberges, sah die Wetterhörner herüberleuchten und hörte das Alphorn von Rosenlaui von ferne erklingen. So kam die Freude an all der Schönheit und die Liebe zur Heimat auch in seinen Werken zu warmem Ausdruck und machte ihn zum berufenen Schilderer unserer Alpenbewohner.

Sein Weg zur Kunst war mühsam und voller Entbehrungen. Aber die Natur hatte ihm mitgegeben, was der Künstler in erster Linie neben dem Talente braucht: eine eiserne Energie — und mit dieser ist er glücklich doch noch zum ersehnten Ziele gekommen.

Über seine bittern Jugendjahre und seinen Entwicklungsgang hat er oft und gerne gesprochen, auch verschiedentlich Aufzeichnungen darüber gemacht. Sie sind in ihrer einfachen Art so charakteristisch geschrieben, dass es am besten ist, über diese Zeit Grob selbst zu Worte kommen zu lassen [1]).

„Ich wurde am 3. September 1828 in Andelfingen (Kanton Zürich) geboren. Meine Kinder- und Schuljahre verlebte ich in Veltheim bei Winterthur, wo mein Vater ein kleines Gewerbchen besass. Wie Lienhard in Pestalozzis berühmtem Volksbuch war auch mein Vater ein herzensguter Mann, sah aber auch wie jener zu gern ins Weinglas. Veltheim war, wie viele unserer Dörfer und Städte, von Pintenschenken umstrickt, und oft, wenn der Vater, Haue oder Karst auf der Schulter, zur Arbeit schritt, rief es aus einer Wirtschaft heraus: ‚Grob, magst nid au ä Schöppli?', und nur zu häufig siegte die Versuchung. Die Folge davon war, dass das Weingeld, die Haupteinnahme des Zürcher Bauers, zumeist in den Säckel der Wirte floss, und wir selbst fast an den Bettelstab gebracht wurden. Dazu trank der Vater, wie man zu sagen pflegt, bösen Wein, so dass die Mutter und ich — grösser war die Familie nicht — darunter viel zu leiden hatten.

„Eines Morgens ging ich betrübt zur Schule; ich wusste, dass an jenem Tage die Fallit-Bekanntmachung über meinen Vater an des Pfarrers Waschhaus angeschlagen wurde — ein Ort, wo die Gemeinde- und Polizeierlasse angebracht wurden. Ich wusste, dass nach der Schule die Schulkinder da stehen bleiben werden, um unser Elend zu lesen. Um diese Erniedrigung so viel als möglich von mir abzuwenden, war ich nach Schulschluss der erste aus der Schulstube, sprang an jenes Papier hinauf und riss es herunter. Jetzt wäre ein solches Vergehen nicht mehr möglich, da solche amtlichen Erlasse durch ein Drahtgitter geschützt werden.

„Wenn dann das Brod mangelte, suchte der kleine ‚Grobli', dessen Lust zum Pinseln früh zutage trat, etwas zu verdienen. Da malte ich denn Buchzeichen, Hausnummern, Namen auf Säcke usw. Einmal malte ich solche für einen Alt-Leutnant E., die aber nicht

[1]) Grobs Selbstbiographie wurde zuerst publiziert in der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 9. September 1885 durch L.

Die gleiche von Grob selbst etwas erweiterte Biographie wurde nach seinem Tode im Sonntagsblatt des „Neuen Winterthurer Tagblattes" von J. Enderli herausgegeben.

gefielen; ich musste die Säcke wieder zurücknehmen und aus dem ‚Lieutenant' ein ‚Lieutenamt' machen, denn dieses sei ein Amt, meinte mein Kunde! — Die ländliche Arbeit, besonders im Weinberge, verrichtete ich ohne Lust; sie war mir zu monoton, und ich schaute lieber über die Rebstecken nach unsern Bergen.

„In unserm kleinen Wohnraum schränkten wir uns ein, so dass wir eine Kammer vermieten konnten an einen Menschen, der Hosenträger, Ledergurten und Strumpfbändel verfertigte. Wer kannte damals nicht den ‚Löterhans', den Raufbold und Tunichtgut? Die Mutter und ich hatten ihn gerne, er nahm uns oft in Schutz, wenn der Vater wüst tat. — Einmal sollte er nach Konstanz an die Messe reisen, wo er seine Waren absetzte, und ich durfte mit. Eine erste Reise, welche Freude! Es ging über Stammheim. Noch erinnere ich mich, als ich auf dem Stammerberg die erste Enzianblume fand, wie ich mich an diesem noch nie gesehenen Blau erfreute, wie mich der Anblick dieser Burgen entzückte. Es muss damals schon der Maler in mir gesteckt sein. Ich hatte Papier und Bleistift bei mir, und so skizzierte ich rasch unterwegs mehrere der Schlösser und Burgen. Und — Ehre dem Kunstsinn des Löterhans! — trotzdem wir einen weiten Weg vor uns hatten, er liess mir die nötigste Zeit (1839).

„Mein Vater hatte diesem Hosenträgermacher öfters bei seiner Arbeit zugeschaut und später — der Löterhans war längst Schweizersoldat in Neapel geworden — verfiel er auf den Gedanken, auch Hosenträger zu fabrizieren. Die Mutter hatte den sauern Auftrag, Leder und anderes Nötige auf Kredit herbeizuschaffen; Werkzeug hatte der Löterhans an Stelle der Miete zurückgelassen. So machte sich der Vater an die Arbeit, zerschnitt Leder und nähte drauflos. Als dann ein Quantum vollendet war und verkauft werden sollte, da hiess es: ‚So, Konrad, probiere du dein Glück!' Dem Vater durfte man das Verkaufen nicht anvertrauen. Er wusste es selbst, dass er kein Geld und auch keine Hosenträger heimbringen würde. Nach Schulschluss zog ich, nicht gerade mit frohem Herzen, mit einem Bund Hosenträger fort, weiter weg, wo man mich nicht kannte. Ich machte ganz schlechte Geschäfte. Wohl erinnere ich mich, wie die Leute mit kritischen Blicken diese Hosenträger betrachteten. Ware und Händler waren gleich untauglich. Hätte ich ein freches Maul gehabt, ich hätte vielleicht doch hin und wieder verkauft; aber ich war schüchtern und ängstlich, und so wanderte ich niedergeschlagen und hungrig wieder heimwärts, und mit dieser Hausindustrie und den daran geknüpften Hoffnungen war es aus.

„Man wird mir vielleicht vorwerfen, ich habe zu viel Nachteiliges vom Vater erzählt; es zeuge dies von Lieblosigkeit. Wie manches Gemälde eines dunkeln Hintergrundes bedarf, also muss ich diesen schwarzen Untergrund meiner Lebensgeschichte bringen, sonst wirkt dieses Bild unrichtig. Liebe hatte ich allerdings zum Vater keine, während meine Mutter mir alles war.

„Trotz der ungünstigen Familienverhältnisse konnte ich doch zwei Jahre lang die Sekundarschule in Winterthur besuchen. Lithograph Schönfeld daselbst wurde auf mich aufmerksam, und so kam ich zu meiner grossen Freude zu ihm in die Lehre."

Die nähern Umstände erzählt er an einer andern Stelle: „Wer kannte in Winterthur nicht den hinkenden, schielenden, stets einen Sack tragenden unermüdlichen Lumpensammler Isler! Dieser bekam einmal eine meiner Zeichnungen in die Finger, wahrscheinlich unter alten Lumpen und Papieren. Es war das alte Hessenhüsli an der Eulach. Diese Zeichnung muss ihm gefallen haben. Er zeigte sie dem Lithographen Schönfeld in Winterthur, und es scheint, dass sie auch diesem gefiel. Er fragte, wer sie gemacht, und Isler antwortete, sie sei von einem Bauernbuben aus Veltheim. Schönfeld ersuchte ihn, mir zu sagen, ich solle ihn besuchen. Ich säumte nicht lange mit meinem Besuche. Als ich zu ihm in den Laden im ‚Baumwollenbaum' trat, sass er eben an seinem Arbeitstisch, den Stein vor sich. Er langte jene Zeichnung hervor mit den Worten: ‚Hast Du das gemacht?' Ich bejahte. ‚Hast Du Lust, Lithograph zu werden?' Freudig bejahte ich diese Frage. ‚Nun denn, sag' Deinem Vater, er solle einmal mit Dir zu mir kommen.' Es geschah dies bald darauf, und die Bedingungen wurden besprochen, unter denen ich in die Lehre treten sollte. Mein Vater hatte wenig Lust dazu, da es galt, 200 Gulden Lehrgeld zu zahlen. Doch die Mutter hielt zu mir, und der Vertrag wurde abgeschlossen. Die ersten hundert Gulden konnte der Vater bezahlen, bei den zweiten aber weigerte er sich — es sei ihm das nicht möglich. Da setzte Herr Dr. Fehr in Andelfingen eine Bittschrift für mich auf, mit welcher ich eine Anzahl wohlhabender Familien in Andelfingen heimsuchte, die wohlwollend und hochherzig diese fehlenden hundert Gulden zusammenlegten. So konnte ich von 1842—1845 meine Lehrzeit vollenden."

Der erste Schritt zur Kunst war damit getan. An den Maler dachte Grob ja gar nicht, doch war er schon glücklich genug, eine Beschäftigung zu finden, die seinem künstlerischen Drange seinen damaligen Begriffen nach am ehesten zusagte. Freilich war er nicht vor

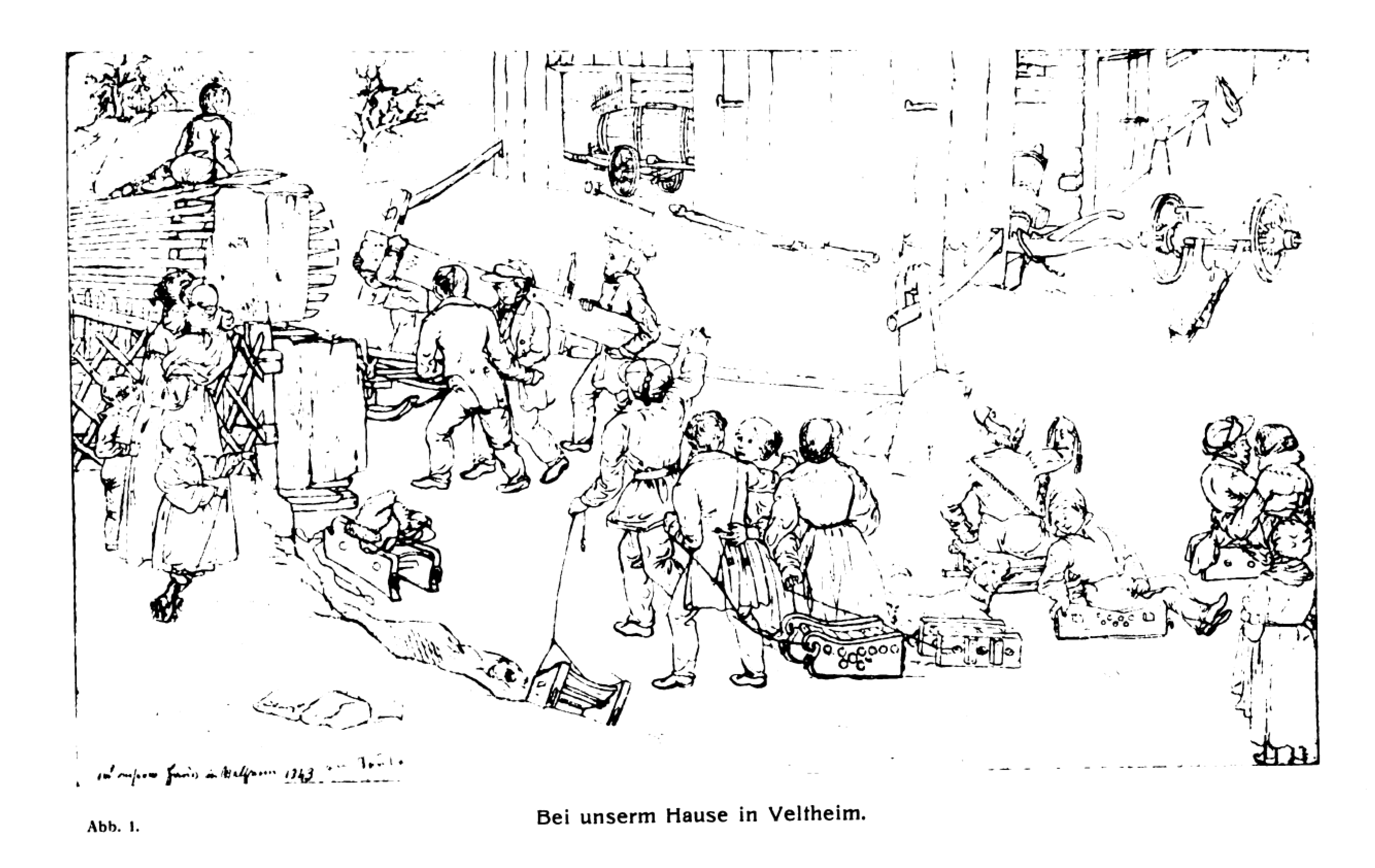


Abb. 1. Bei unserm Hause in Veltheim.

die rechte Schmiede gekommen. Sein Lehrmeister konnte selber herzlich wenig und richtete seinen Lehrling in ganz mechanischer Weise auf das Tupfen von Heiligenbildern ab. Dabei musste er noch im Laden Schreib- und Zeichenmaterial verkaufen, so dass er nur des Abends sich im Zeichnen nach Gips weiterbilden konnte, ohne auch hierin von seinem Prinzipal im mindesten gefördert zu werden. Trotzdem war ein ganz respektables Können bei ihm vorhanden, wie die beigefügte naive Zeichnung zeigt „bei unserem Hause in Veltheim“ (Abb. 1). Die Auffassung der einzelnen Knaben darauf ist schon recht gut, die Bewegung richtig gegeben, auch schwierige Details, wie Hände, mit sicherem Blicke gezeichnet. Zu Hause versuchte er sich schon an Kompositionen grösseren Stiles. Ein Uli Rotach ist noch vorhanden, aber weit weniger gut als die nach der Natur gezeichneten Knaben. Wenn er in dieser Art hätte weiter arbeiten können, von tüchtigen Lehrern geleitet — wie rasch hätte sein Talent sich entfaltet! Das Schicksal wollte es anders. Zwanzig Jahre lang musste er im Joche der Lithographie zubringen, bis es ihm endlich vergönnt war, seine künstlerische Ausbildung in München zu suchen. Für die richtige Beurteilung seines Lebenswerkes ist diese Tatsache von grosser Wichtigkeit.

Es ist nicht zu verwundern, dass die Resultate seiner dreijährigen Lehrzeit höchst unerfreuliche waren. Künstlerisch ging er direkt zurück und in seiner speziellen Fachausbildung als Lithograph hatte er nichts Rechtes gelernt, wie aus seinen weiteren Aufzeichnungen hervorgeht:

„Meine erste Kondition, ich zählte noch nicht 17 Jahre, war bei Tribelhorn in St. Gallen, wo ich mit meiner Tupferei indessen wenig Glück hatte; denn schon nach einem Jahre wurde mir gekündet. In Konstanz erhielt ich darauf für ein Vierteljahr Beschäftigung im Ettiquettenfach. Ich war besorgt, vor Ablauf dieser Frist einen andern Platz zu bekommen und schickte in dieser Absicht meine Arbeiten überallhin, wo Heiligenbilder fabriziert und getupft wurden, doch alles umsonst. Im Schriftfache, das ich nicht gelernt, hätte ich leicht Arbeit bekommen. Düster schaute ich in die Zukunft. Aufs Geratewohl in die Welt zu reisen, dazu fehlte mir der Mut; denn nicht nur fehlte es an Geld, sondern ich sah auch, dass ich im Berufe zu einseitig war. Ich war so unklug, die Ersparnisse meines geringen Salairs nach Hause zu schicken. Dahin zurückzukehren, schämte ich mich. Bereits schaute ich nach einem trügerischen Notbalken, nach dem in verzweifelten Momenten so viele unserer Landsleute

griffen: ich wollte Handgeld nach Neapel nehmen, d. h. mich in die dortigen Schweizerregimenter anwerben lassen, als sich noch rechtzeitig ein Hoffnungsstrahl zeigte in Gestalt einer Offerte aus Reutlingen, die ich freudig annahm.

„Hier fing das Leben mir wieder zu lächeln an; ich kam zu einem geschickten und rücksichtsvollen Prinzipal und hatte Gelegenheit, Fortschritte zu machen. Am sogenannten Franzosensamstig im März 1848, als die Kunde oder vielmehr der blinde Lärm von Ort zu Ort drang, die Franzosen hätten den Rhein überschritten und seien bereits durch den Schwarzwald vorgedrungen, liess ich mich nicht abhalten, voll Begeisterung mich dem Landsturm anzuschliessen, um das mir lieb gewordene Reutlingen schützen zu helfen. Die Erinnerung an jenen unblutigen kurzen Feldzug mit dem martialischen Landsturm macht mir immer noch Vergnügen. Von diesem Städtchen ging ich nach Innsbruck. Eine sichere Stelle in Sicht, Geld in der Tasche, wanderte ich als rüstiger Turner zu Fuss über die Rauhe Alb nach Ulm, wo mich der erste Anblick einer Festung gewaltig überraschte; dann über München, wo ich zum erstenmale Bilder in der herrlichen Pinakothek sah, nach Innsbruck. Ausser den schönen Gebirgstälern und seinem Schützenvolke ward mir Tirol noch interessant durch die äusserst ultramontane und doch achtbare Familie meines Prinzipals. Derselbe war Gründer eines Frauenklosters strengen Ordens. Siegwart-Müller, der Chef des Sonderbundes, wohnte, nachdem dieser aufgelösst war, sechs Wochen lang als Gast im Hause meines Prinzipals, Verhörrichter Ammann und Tschudi, beide verbannt, sowie Kapuziner, Jesuiten und dergleichen gaben sich hier häufig Rendez-vous. Trotzdem zwei meiner Vorgänger hier katholisch geworden, hat doch meine Konfession keinen Schaden gelitten; mit Achtung habe ich mich stets dieser Familie erinnert.

„In Innsbruck ging ich einen Kontrakt nach Verona ein. Die Reise machte ich über den Gotthard, um nach fünfjähriger Abwesenheit, während der ich zum kräftigen Jüngling herangewachsen, Eltern und Heimat wieder zu sehen. Nie hat mein Herz freudiger geschlagen als damals, da ich meinem vielgeliebten, zu jener Zeit noch idyllischen Veltheim zuschritt. Es war eben Herbst, die Leute waren rechts und links vom Wege mit der Erdäpfelernte beschäftigt; unerkannt unterhielt ich mich mit ihnen und sie waren nicht wenig überrascht, als ich mich zu erkennen gab.

„In Verona blieb ich drei Jahre. Überall machte ich etwelche Fortschritte. So bildete ich mich hier zum Schriftlithographen aus,

was sicherlich nicht ohne ernsten Willen möglich war. Auch hatte ich Gelegenheit, nach Feierabend Akt zu zeichnen, was ich mit grösserem Eifer tat als später an der Akademie. — Von Verona ging es nach Neapel, einem Anerbieten der Firma Richter & Cie. folgend, wo ich mehr als zehn Jahre blieb. Vom dolce far niente habe ich da wenig verspürt; es waren Jahre der angestrengtesten Arbeit, die mir allerdings auch entsprechend honoriert wurde. In der Epoche von 1854—65 war Neapel bekanntlich reich an allerlei Begebenheiten. Ich sah noch die Bourbonen in voller Kraft, die sich auf zuverlässige Schweizerregimenter stützten; doch bald wurden diese von der schweizerischen Regierung heimgerufen, wofür uns die Italianissimi wenig Dank wissen. Es erfolgten darauf Explosionen und Aufläufe; ein Kriegsschiff und ein Kastell flogen in die Luft. Garibaldi rückte von Sizilien her über Calabrien in Neapel ein. Es folgte die Belagerung von Capua und Gaëta. Die damalige Geschäftsstockung kam mir zu statten; ich hatte Zeit, von vielem Augenzeuge zu sein. So war ich in Capua und Gaëta, am letztern Orte nicht ohne Gefahr. Vergeblich suchte ich bei Garibaldi einen Passschein zu bekommen, und so strich ich schliesslich ohne solchen herum, um das, was sich zu Illustrationen eignete, verwerten zu können. Mein Beruf machte mir Freude, ich war gewandt in Feder, Gravierschrift und auch zum Teil im Kreidefach. Ich unterstützte die Eltern, ersparte mir aber gleichwohl ein kleines Vermögen. Ich war an einem Scheidewege angelangt, nämlich an der Gründung eines eigenen Herdes. Es kam aber anders. Auf einer Reise nach Bologna, während der ich, einem Auftrage Folge leistend, die interessante Bahn über die Apenninen nach der Natur zeichnete und lithographierte, machte ich Bekanntschaft mit Münchner Malern. Mächtig erwachte in mir die Lust, auch noch Maler zu werden.

„Es war im Juli 1865, als ich den Entschluss fasste, Neapel zu verlassen und nach München überzusiedeln. Ich kündete bei Richter meine bisherige Stelle und ordnete meine Verhältnisse. Der Abschied von dem fröhlichen Neapel fiel mir schwer. Wie ein Traum flogen die zehn Jährchen nochmals an mir vorüber. Glückliche Zeit! Freilich, ich durfte mir auch zugestehen: du hast strenge gearbeitet, bist manche Nachtstunde bei der Arbeit gewesen, gar oft früh um 6 Uhr schon hast du dich mit deinen Heiligenbildern abgeplagt! Es war eine Epoche harter Arbeit, heissen Ringens, aber die Arbeit, sie hat auch ihre Früchte getragen. 1100 Fr. jährliche Renten für den Rest meines Lebens und zwei gute Wechsel im Sack — das ist und war der Mühe

Lohn. Und dass ich dabei die Eltern nicht habe vergessen, nicht habe darben lassen müssen, ist auch eine Frucht meines Strebens gewesen."

Aus dieser langen Lithographenzeit sind eine Reihe Skizzenbücher und Proben von Grobs künstlerischem Schaffen vorhanden, wie er denn alles Wichtige aufhob und mit Notizen über Entstehung etc. versah. Vor allem enthält ein dicker Band Drucke seiner sämtlichen Lithographien von Winterthur an bis Neapel, von einfachen Schriftproben bis zu dekorativen Arbeiten, Menus, Heiligenbilder und Illustrationen zu allen möglichen Texten und Geschichten. Die Blätter sind aber höchst unerfreulich und lassen nur bedauern, welche Summe von Arbeit und Kraft hier vergeudet wurde. Weit künstlerischer sind die Skizzenbücher, welche die Arbeiten seiner freien Stunden enthalten. Von anfängerhaften Zeichnungen aus seiner ersten Reisezeit werden sie besser und studierter auf italienischem Boden und enthalten schon mancherlei künstlerische Blätter. Hie und da finden sich Ideen für Bilder, die er später als Maler auch wirklich ausführte. So im Skizzenbuch von 56 eine Strassenszene aus Neapel: ein Erzähler vor einer lauschenden Menge, die sehr gut beobachtet ist. Auch im Komponieren übte er sich. In Innsbruck entstand ein erster Entwurf zu einer Schlacht von Sempach und Illustrationen zu Kobells Gedichten; in Neapel Kompositionen zu „Zwingli" von Fröhlich.

Alles in allem machte er aber doch in dieser Periode geringe Fortschritte in künstlerischem Sinne; er wurde sogar eher nach mancher Seite hin verdorben durch die damalige nüchterne Technik in der Lithographie und das stete Gezwungensein, nach dem Geschmacke des Prinzipals und des lieben Publikums zu arbeiten.

So ist es kein Wunder, dass ihm die ersten Jahre an der Akademie in München recht sauer wurden und er keine raschen Fortschritte machte.

W. v. Kaulbach stand damals als Direktor an der Spitze der Akademie, doch war sein künstlerischer Einfluss stark im Schwinden. Die von ihm vertretene klassizistische Richtung wurde mehr und mehr von der naturalistischen zurückgedrängt, deren Führer, Piloty und Ramberg, an der Akademie als Professoren tätig waren. Sie führten ihre Schüler wieder mehr auf das strenge Studium der Natur zurück und verlangten, dass in einem Bilde möglichst Alles mit gleicher Liebe nach der Natur gemalt werde. Wenn diese Lehre auch viel Unrichtiges enthält und Alles mehr oder weniger zum abgemalten Stillleben herabdrückt, so war sie doch höchst heilsam in einer Zeit,

die von Naturstudium fast gar nichts mehr wusste. Die künstlerische Jugend drängte sich zu diesen beiden Lehrern — Lenbach, Leibl, Defregger und so viele andere, die sich später einen Namen gemacht, waren ihre Schüler. Auch Grob gelang es endlich, nach fünfjährigem fleissigem Studium in Natur- und Malklassen in die Komponierschule Rambergs aufgenommen zu werden.

Diese Jahre waren freilich für ihn eine schwere Zeit gewesen. Als etwas abgenutzter Mensch mit 37 Jahren nochmals mit jungen Leuten zusammen in die Schule gehen zu müssen, ist hart; doppelt schwer aber wird es, wenn man noch vieles erst zu verlernen und aufzugeben hat, womit die Jüngeren zu ihrem Glücke verschont blieben. Und während die meisten der jungen Kunstbeflissenen leichtlebig und lebensfroh ihre ersten Studienjahre geniessen, da ja noch das ganze Leben mit all seinen Hoffnungen vor ihnen liegt, zählt der Ältere die kostbaren Stunden und sucht mit doppeltem Fleisse die versäumten Jahre einzuholen. Kommen hierzu noch, wie zu Grobs Zeiten, alte Professoren, die sich um ihre Schüler wenig kümmern, so sind diese Jahre doppelt schwer zu überstehen. Aber Grobs grosse Energie und sein zäher Fleiss überwanden dies alles und mit 42 Jahren kam er endlich zum Malen eigener Bilder unter der Anleitung eines bewährten Meisters, wie Arthur von Ramberg.

Eine heitere österreichische Künstlernatur, bevorzugte dieser in seiner Kunst das leichtere Genre des Gesellschaftsstückes. Scharfe Charakteristik der Erscheinung nebst einer feinen, freilich gelegentlich etwas süsslichen Farbengebung waren die Hauptmerkmale seiner Bilder. Er schilderte vor allem das Leben der höheren Stände, doch existieren auch einzelne Bauernbilder von ihm (Morgenandacht einer Sennerin in der neuen Pinakothek). Sein Name wurde auch im grossen Publikum durch seine vorzüglichen Illustrationen zu „Hermann und Dorothea“ sowie zu „Luise“ von Voss bekannt.

Grob schwebten in erster Linie historische Bilder vor. Eine Szene aus dem Schwabenkriege beschäftigte ihn längere Zeit, dann eine Komposition aus den „Enkeln Winkelrieds“ von Tobler. Ramberg schien sich aber nicht sehr für diese Stoffe zu interessieren, wie denn Grobs Kollegen ihm scherzend zu verstehen gaben, „es sei dieser österreichische Baron überhaupt kein Freund der Schweizer Geschichte!“ Dagegen erwärmte sich der Professor für Grobs Genreentwürfe, bei welchen sein direkter Einfluss in glücklich abgewogener Komposition und feiner Farbe unverkennbar ist. In jugendlicher Schaffensfreudigkeit produzierte Grob in rascher Folge eine Reihe gefälliger Bilder,

die seinen Namen in der Schweiz bald bekannt machten und auch sofort ihre Liebhaber fanden.

Es sind alles harmlose häusliche Szenen mit wenig Figuren, geschickt komponiert, aber etwas äusserlich und ohne grosse Vertiefung behandelt. Die „Gefangene Maus", „Italienerkinder mit einem Affen in einem Bauernhaus", die „Meisenfalle" — man hört es beinahe schon den Titeln an, dass es mehr gemalte Illustrationen als empfundene Bilder sind. Zum Besten aus dieser Zeit gehört der „Maler auf der Studienreise" (im Zürcher Künstlergut). In Komposition und Farbengebung ist das Bild für einen Anfänger in der Malerei eine sehr gute Leistung, nur das Modell stehende Mädchen möchte man etwas weniger puppenhaft wünschen. Eine Variante zu diesem Bilde ist insofern lebensvoller, als das abzukonterfeiende Modell diesmal in einem alten struppigen Sennen besteht, der das Lachen kaum verhalten kann, worüber der Maler ein höchst ungeduldiges und erzürntes Gesicht macht.

Weit besser und künstlerisch wertvoller sind eine Reihe Interieurstudien, welche in diesen Jahren auf Studienreisen in der Schweiz entstanden. Sie gehören in ihrer schlichten Farbe und fein abgewogenen Tonwerten zum Besten, was Grob jemals gemalt hat und lassen sich auch ruhig den besten derartigen Studien an die Seite stellen, die in München in jener Zeit gemalt wurden. Da ist ein Stück eines Hauses aus Meiringen. In dem tonigen Braungrau des Hauses wirkt die Dunkelheit der Türe als starker Akzent, während ein schön gezeichnetes Mädchen mit dem stumpfen Blau seines Kleides und dem zart gestimmten Weiss der Schürze einen gut abgewogenen koloristischen Gegensatz bildet. Studien von Buchberg, Toggenburg, Hasleberg, Meiringen schliessen sich diesen an und lassen es sehr bedauern, dass Grob nur in den ersten Jahren seiner Künstlerzeit derartige Studien nach der Natur malte. Er selbst schätzte sie auch sehr hoch und veräusserte sie nicht. Nach seinem Tode wurden sie glücklicherweise von der eidgenössischen Gottfried Kellerstiftung erworben.

Aus dem Jahre 1872 stammt noch ein Bild „Bursche mit Mädchen am Brunnen" (Abb. 2), das vollständig herausfällt aus den andern Arbeiten dieser Zeit. Die Figuren sind gross gesehen und mit den einfachsten Mitteln wiedergegeben. Alles Hinneigen nach dem Gefälligen ist vermieden, eine rauhe aber überzeugende Natürlichkeit spricht aus dem Bilde. Dabei ist alles breit und sicher hingestrichen und jedes unnötige Detail bei Seite gelassen. Es ist so ganz anders als die unter Rambergs



Abb. 2. Bursche mit Mädchen am Brunnen.

Korrektur gemalten Bilder, dass am ehesten auf Courbets Einfluss geschlossen werden kann. Dieser hatte auf der internationalen Ausstellung von 1869 das grösste Aufsehen in München gemacht und später sogar einige Zeit hier zugebracht. Die jüngere Malergeneration verehrte ihn sehr, und sein Einfluss ist in diesen Jahren öfters nachzuweisen.

Nach drei Jahren Komponierschule fühlte sich Grob sicher genug, die Akademie ganz zu verlassen und ein eigenes Atelier zu beziehen. Seine Bilder werden jetzt figurenreicher, seine Themata schwieriger, freilich anfangs auch weniger gelöst als unter der erfahrenen Leitung des routinierten Professors. Dabei geht er mehr und mehr auf echt schweizerische Vorwürfe aus und sucht in jedem einen heimatlichen Gebrauch möglichst getreu darzustellen. Dass er, als grosser Freund jeder Leibesübung, vor allem von Schützen- und Schwingfesten angezogen wird, ist nur natürlich, und gibt seinen Bildchen sofort mehr Tiefe und mitempfundenes Leben. Da ist in erster Linie das Tätschschiessen (1874) im Winterthurer Museum zu nennen. Er selbst hat ja schon als Knabe in Veltheim und noch als Greis im Münchner Atelier mit der Armbrust geschossen, er kennt und liebt diese alte Waffe und verherrlicht sie in dem lebensvollen Bilde. Die Komposition ist freilich etwas zu reich ausgefallen; die einzelnen Gruppen schliessen sich nicht völlig zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, auch die Farbe wirkt etwas schwer und bleiern — und doch, was ist dies alles gegen das fröhlich pulsierende Leben, gegen das frische und heitere Treiben, das so glücklich im Bilde zum Ausdrucke kommt! Wie sind die einzelnen Knaben vorzüglich gegeben, vom schüchternen kleinen Kerl an, der seinen Zinnteller dem behäbigen Bauern hinhält, bis zum kecken Armbrustschützen, der eben anlegt, oder dem kräftigen Knaben, der vorne die schwere Waffe spannt. Wie lebensvoll sitzen die alten Männer als wohlwollende Zuschauer auf dem Zaune — und dann der alte Wehntaler Grossvater links mit seiner Pluderhose und Zipfelkappe, der glücklich dem krabbelnden Enkel zuschaut! Und dazu als Hintergrund das mächtige Wehntaler Bauernhaus mit seinen vielen Fenstern und dem behäbigen Strohdach, das mit seiner sicheru Ruhe einen so wohltuenden ruhigen Kontrast bildet zu dem bunten Leben und Treiben der Menschen.

Ein weiteres Bild dieser Periode ist das Schwingfest vom Hasleberg (1876). Auch hier wieder ein schweizerisches Volksfest, diesmal aber in den Bergen, wo auf hoher Alpe die Sennen vom Hasleberg und Unterwalden ihre ungeschlachte Kraft erproben, während rings

auf den Abhängen die Frauen und Mädchen in malerischen Trachten zuschauen und über allem die weissen Firne der Wetterhörner glänzen. Das Bild enthält viel Schönes, z. B. die Gruppe der Hasleberger Mädchen im Vordergrund; im ganzen ist es aber doch noch nicht gelöst. Grob selbst scheint auch dies Gefühl gehabt zu haben, da er noch später mehrfach an das Thema heranging.

Der „Neue Kalender" und ein italienischer Orgelmann, von Schulbuben umringt, gehören zu den mehr gleichgültigen Bildern dieser Jahre.

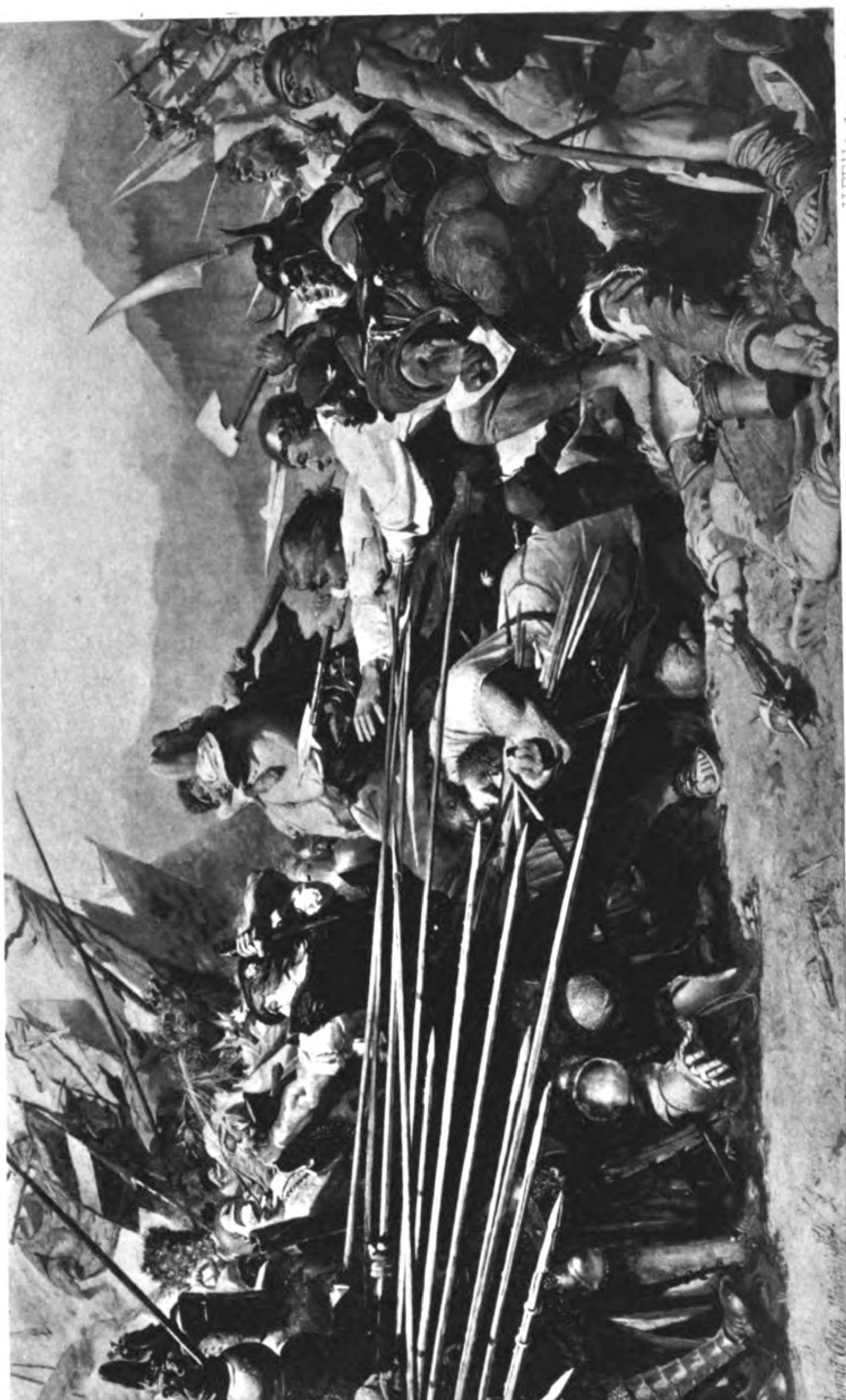
Sein künstlerischer Mut wuchs, die Aufgaben wurden immer höher gestellt. Jetzt sollte es auch an das eigentliche Historienbild gehen, zu dem es ihn von früher Jugend hingezogen. Es war wohl kein Unglück, dass Ramberg sich für seine historischen Bildentwürfe nicht interessiert hatte; sie wären unter seinem dominierenden Einflusse doch zu sehr nach der gefälligen Seite hin ausgefallen.

Schon in seiner Lithographenzeit hatte sich Grob mit Entwürfen zu einer Schlacht von Sempach beschäftigt; eine erste Skizze stammt noch aus Innsbruck im Jahre 1850. Auf der Akademie zeigte er einmal Direktor Kaulbach einen solchen Entwurf, wurde aber von ihm wegen der Hauptfigur getadelt, weil sie ihm nicht originell genug erschien. „Kaulbach zeichnete," erzählte er später, „in den leeren Raum des Blattes einen Winkelried, wie er ihn wünschte; er war dem auf Rethels Skizze ähnlich, eher rückwärts fallend. Ich bemerkte ihm, dass jedes Schulkind bei uns sich Winkelried in diesem Momente nicht anders als nach vorne auf die Speere fallend denke, so dass mit dieser fest gewurzelten Auffassung schwer zu brechen sei. Kaulbach fand den Einwurf richtig und sagte: „Sehen Sie, die Schweizer Geschichte muss ein Schweizer malen." — Im eigenen Atelier, unbeeinflusst von Andern, griff Grob diese alten Skizzen wieder auf und ging mit Feuereifer hinter die schwierige Aufgabe. Er machte in Schweizer Zeughäusern ernste Kostüm- und Waffenstudien und schwang selber die alten Streitäxte und Hellebarden, um sich zu vergegenwärtigen, wie sie gebraucht wurden. Später erzählte er oft mit Behagen, wie er einmal eine ganze Reihe Dienstmänner auf das Dach seines Atelierhauses gestellt und mit langen Stangen bewaffnet habe, um das Nebeneinander der starrenden Spiesse zu studieren und überzeugend wiedergeben zu können.

Nach zweijähriger Arbeit vollendete er das Bild für die Pariser Weltausstellung (1878), wo er jedoch keinen Erfolg hatte und bei der Prämierung leer ausging. Im Winter überarbeitete er nochmals



Abb. 3. Pestalozzi in Stans.



H.F.E.H. heliogr & impr

eine Menge Details und schickte das Bild 1879 auf den Turnus, wo es ebenfalls keinen Anklang fand, von unverständigen Kunstkritikern schonungslos heruntergerissen wurde und selbst bei den meisten seiner Freunde nur ein bedenkliches Schütteln des Kopfes erregte! Es war auch zu arg, dass Grob, der ein so guter Genremaler war, nun auf einmal zum Historienbilde überging! Das war nicht zu verzeihen, und keinesfalls durfte er darin aufgemuntert werden! Eine Reihe der kleinlichsten Aussetzungen und Nörgeleien regnete auf den armen Sünder herab, niemand wollte das Bild kaufen. Da schenkte er es dem Bundesrat, so dass es wenigstens im Bundeshause einen würdigen Platz erhielt.

Und doch kann man ruhig sagen, dass die „Sempacher Schlacht" in ihrer wuchtigen Kraft, ihrer packenden Darstellung und überzeugenden Wiedergabe des gewählten Momentes zum Besten gehört, was in der Schweiz an historischen Bildern gemalt worden ist. Freilich ist das Bild in erster Linie schwarz-weiss gedacht; es wirkt deshalb auch besser in der photographischen Reproduktion oder in der kräftigen Radierung, die von ihm selbst herrührt. Hier aber kommt sein dramatischer Aufbau vorzüglich zur Geltung. In der Mitte der niedersinkende, noch im Sterben die Speere zusammendrückende Held, links die ruhige, schwere Masse der eisengepanzerten Ritter, rechts der im Sturm einbrechende Haufen der Schweizer. Vorzüglich wirkt die Linie der Speere, die in das Bild hineinleitet; unter ihr die geschlossene Dunkelheit, gegen welche die Gestalt Winkelrieds hell abgeht und damit besonders im Bilde hervorgehoben wird. Ausgezeichnet komponiert sind die eindringenden Schweizer, deren Arm- und Beinbewegungen die grössten Schwierigkeiten boten und doch abwechslungsvoll und gut gelöst sind. Die ruhige Eckfigur des Sennen rechts, der von seitwärts einen Angriff zu erwarten scheint, gibt eine glückliche andere Linie in die Komposition und lässt sie ruhig nach dem Rahmen hin ausklingen.

Der farbige Eindruck des Bildes ist leider kein glücklicher. Das Ganze wirkt etwas bunt; Rot und Blau herrschen vor, wozu das Gelb der Hauptfigur nicht recht stimmt. Grob selbst hat dies wohl gefühlt, da er einem Kunstfreunde schrieb: „Um eine malerische Wirkung zu erzielen, dafür habe ich die Sempacher Schlacht nicht gemalt, die auch niemand gerade deshalb malen wird. Ich wollte vor allem den entscheidenden Moment malen." Und gerade dieses ist ihm in seinem Bilde so vorzüglich geglückt, dass die Mängel dagegen ganz in den Hintergrund treten, und die Komposition immer einen bleibenden grossen Wert behalten wird.

Dass dies Bild so wenig Anerkennung gefunden hatte, nagte zeitlebens an ihm. Und wie er sich überhaupt nie genug tun konnte, so ging er nach vielen Jahren wieder daran und malte es neu, ohne aber im mindesten die Kraft und das Temperament des ersten Wurfes zu erreichen.

In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte ihn noch eine neue Auffassung der Schlacht: das Schlachtfeld nach dem siegreichen Eindringen der Schweizer. Winkelried liegt tot am Boden, umringt von vielen Leichen; über ihm der Uristier Sieg blasend; im Hintergrunde noch kämpfende Gruppen. In Form und Farbe blieb das Bild ungelöst und kam in keiner Weise an sein erstes Schlachtbild heran.

Grob radierte seine Sempacher Schlacht selbst, wie er denn in diesen Jahren eine Reihe von Radierungen nach eigenen Bildern machte. In dem grossen Blatte (Bildgrösse 38 : 25 cm), das breit und kräftig behandelt ist, kommt die Wucht der Komposition besonders gut zur Darstellung. Solche Blätter verdienten es, die grösste Verbreitung in der Schweiz zu finden.

Als weitere Original-Radierungen entstanden in dieser Zeit: „der Maler auf der Studienreise“, auf welcher das Mädchen im Hintergrund nicht recht geriet; „Bauernbursche auf der Leiter“, sehr malerisch und reizvoll behandelt; die „Meisenfalle“, in verschiedenen Variationen, und das „Schwingfest“, noch unvollendet; endlich das „Idyll“, etwas süsslich in Gegenstand und Behandlung. Leider strengte diese feine Arbeit die Augen Grobs zu sehr an, so dass er sie schon bald wieder aufgeben musste.

In die gleiche Zeit wie die Sempacher Schlacht fällt auch Grobs Beteiligung an der Konkurrenz um die Fresken der Tellskapelle. Er ging mit Begeisterung daran und lieferte grosse Ölstudien für die vier vorgeschriebenen Themata. Er bekam zwar keinen Preis, doch wurde in der Kritik mit Recht sein Entwurf für die Hohle Gasse besonders hervorgehoben, ja als beste Lösung speziell dieses Themas hingestellt. Im Jurybericht heisst es: „Es ist schade, dass der Künstler, der diese stimmungsreiche Szene ersann, der in der Gruppierung zumal der vorderen Figuren wie in den glücklich gewählten Verhältnissen des Schützen zur Genüge seine Fähigkeit als Komponist bewährte und auch als Landschaftsmaler und Kolorist eine nicht ungewöhnliche Begabung besitzt, in dem Bilde des Apfelschusses sich in unbegreifliche Formlosigkeiten verirrte und auch die übrigen Kompositionen tief unter das Niveau jener ersten Arbeit sinken liess.“



Tischgebet.





Abb. 5. Sonntagsandacht auf der Alp.

Sein Misserfolg im Sempacher Bilde, sowie in der Tellkonkurrenz deprimierten ihn derartig, dass er sich leider ganz von dem historischen Bilde abwandte. Er griff wieder auf das Genre zurück und liess in rascher, vielleicht zu rascher Folge eine Menge Bilder entstehen, zu denen er oft kein innerliches Verhältnis gefunden, und die bedenklich schon nach jener Richtung hinneigen, die Münchens Kunstmarkt so sehr in Verruf gebracht haben — gefällige Bilder, von denen nichts zu sagen ist, als dass sie verkäuflich waren und würdig, in der „Gartenlaube", der Verbreiterin der Mittelmässigkeit, reproduziert zu werden.

Eines der besten Bilder dieser Jahre ist „Pestalozzi in Stans" (Abb. 3), welches im Basler Museum seinen Platz gefunden hat. In der Mitte des grossen Raumes die gütige Gestalt des kinderfreundlichen Mannes, umringt von seinen jungen Zöglingen, während ein grösserer Knabe einen kleinen auf dem Arme herzuträgt. Vorzüglich geschildert ist der ängstliche Ausdruck des Knaben, der schon halb gewonnen ist durch das liebevolle Auge des Pädagogen, und schüchtern sein Händchen ihm hinreicht. Gut sind auch die übrigen Kinder beobachtet, perspektivisch zu klein dagegen die Figuren im Hintergrund geraten. Das Bild geht zu Herzen — über Liebebedürfnis und kindlichen Kummer wusste Grob ja auch selbst ein ernstes Lied zu singen.

Er hatte aber auch empfunden, was Mutterliebe heisst und mit tiefer Verehrung gedachte er noch im späten Alter aller Güte und hingebenden Sorge der treuen Mutter. Kein Wunder, dass es ihn reizte, diese Gefühle im Bilde auszudrücken und mit aller Wärme wiederzugeben. So behandeln eine Reihe von Varianten das Thema „Mutterglück". Am Brunnen sitzt die junge Mutter mit dem Kinde auf dem Schoss, während ein Knabe sie von hinten mit den Ärmchen umschlingt; oder die Mutter blickt träumend ins Weite, während der Knabe mit dem Kinde scherzt — alles in innigem Gefühle und auch in der Farbe meist glücklich gelöst.

Jetzt kam auch eine andere Seite seines Innern zum Ausdrucke, seine schlichte Frömmigkeit, die er sich sein Leben lang bewahrt hatte. Was er in dieser Richtung geschaffen, ist so harmonisch und abgeklärt, so gelöst in Form und Farbe und so erfüllt von tiefem Gefühle, dass es das Reifste und Beste seiner Kunst bedeutet. Vor allem gehört hierher das „Tischgebet", von welchem zwei Variationen (85 und 87) existieren (siehe Abbildung 4). Die niedere Bauernstube, in welche die Sonne warm hereinscheint, ist räumlich ausgezeichnet

gelungen und farbig richtig gegeben, ohne im mindesten in den Tiefen schwarz zu sein (wie es auf der Reproduktion leider geworden ist). In stiller Andacht sitzt die Familie um den Tisch, ausgezeichnet charakterisiert in den einzelnen Köpfen. Die inbrünstig betenden Alten, die glücklich lächelnde Mutter mit dem blühenden Kinde auf dem Schoss, das reizende Bubli, das so ernsthaft naiv die Hände faltet — alle sind in Ausdruck und Bewegung vorzüglich beobachtet; auch die Hände sind sehr schön gezeichnet. In der Farbe ist das Bild nicht minder gelungen und erinnert am ehesten wieder an die vorzüglichen früheren Interieurstudien. Vor allem ist der Sonnenschein sehr gut wiedergegeben, der das ältere Mädchen und die Mutter umspielt und dadurch eine leuchtende Mitte im Bilde schafft, zu welcher die starke Dunkelheit der alten Frau effektvoll in Kontrast gesetzt ist. Koloristisch sehr fein sind gegen die warmen Sonnentöne einige stumpfe kühle Farben im Schatten angebracht, so ein mattes Blau im Bettvorhang und ein stumpfes Rot im Kinderbett, die beide die Sonnenwirkung des Bildes noch steigern. — Dabei ist alles Detail der Stube mit Liebe gegeben und auch der verlangend blickende Hund und das naschende Kätzchen sind nicht vergessen.

Es ist ein Stück Volksleben, so gesund geschaut und intim behandelt, dass es einen anmutet, wie die besten Seiten aus Jeremias Gotthelf.

Sehr glücklich und einfach ist auch ein wenig bekanntes Bild: ein alter Senn, der seine Sonntagsandacht hält (Abb. 5). Hoch über all dem unruhigen Menschengetriebe liegt er allein mit seiner alten Bibel in blumiger Wiese, über welcher die fernen Gletscher ernst und feierlich herübergrüssen. Eine schlichte Weihe liegt über dem einfachen und gross gesehenen Bilde.

Ein Pendant hierzu ist die „Häusliche Andacht“ (Berner Museum) (Ab. 6). In einer heimeligen Holzlaube sitzt eine alte Frau in Hasleberger Tracht im Lehnstuhl, tief auf ihre Bibel herabgebeugt; von draussen scheint die warme Sonne herein, der blaue Berg leuchtet herüber, eine Katzenfamilie spielt am Boden. Auch hier ist das Ganze sehr fein abgewogen. Das Blau des Berghintergrundes steht schön zum Braun der Laube, worin die Alte mit ihrem dunkeln Kopftuche den tiefsten und mit den weissen Hemdärmeln den hellsten Punkt bildet und dadurch schon in der Tonwirkung den Blick auf sich zieht. Dabei ist sie im Ausdruck des Kopfes und in der ganzen Haltung vorzüglich durchgeführt, so dass sie zu den besten Grob'schen Figuren gehört. Auch hier ist alles Detail der Umgebung ungemein sorgfältig durch-

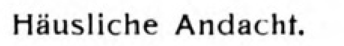
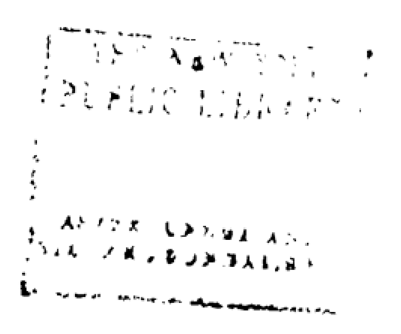


Abb. 6. Häusliche Andacht.



geführt, wirkt aber durchaus nicht störend, sondern erhöht nur den behaglichen, sonnig friedlichen Eindruck des Ganzen.

Diese Bilder bezeichnen den Höhepunkt von Grobs Schaffen. Sie sind von nichts späterem übertroffen oder auch nur annähernd erreicht worden, obwohl er in nimmermüder Arbeitsfreudigkeit stets an neue Themata heranging oder alten Motiven wieder neue Seiten abzugewinnen suchte. So entstand ein „Cantastorie" als Erinnerung an die Zeit in Neapel, zu welchem er schon in seiner Lithographenzeit Skizzen gemacht hatte, freilich etwas verquält in Form und Farbe; ein „Alphornbläser", die „Abgebrannten", „Heimkehr der Schnitter am Brienzer See" — sehr arrangiert und stark ans Süssliche streifend — eine „Rückkehr von der Taufe" und vieles andere. Auch das „Schwingfest" beschäftigte ihn immer wieder aufs neue; kurz vor seinem Tode hatte er es nochmals in frischer, farbiger Weise begonnen.

Neben diesen echt schweizerischen Stoffen besass er noch eine Vorliebe für antike Vorwürfe. Sein langer Aufenthalt in Italien mag ihn dazu angeregt haben, auch sind Böcklinsche Einflüsse unverkennbar. Zu einem erfreulichen Resultate ist er aber dabei nie gekommen. Ein Bild „Wind und Welle" kehrt in allen Grössen wieder — der Wind als nackter Jüngling küsst eine nackte auf den Wellen schwimmende Frauengestalt — in der Farbe gänzlich missraten; ein flötenblasender Jüngling mit lauschendem Mädchen — süsslich und ohne Interesse — „Verkauf von Liebesgöttern" usw.; endlich aus der letzten Zeit noch eine „Faunenfamilie", an welche er den grössten Fleiss verschwendete. Es zwingt ja unstreitig grosse Achtung ab, wie sich der Siebzigjährige noch an solche schwierige Aufgaben wagte, die bei allen Schwächen doch immer sein grosses Können und ehrliches Wollen beweisen — es war aber ein gänzliches Verkennen seiner Anlagen und deshalb auch künstlerisch ein vollständiger Misserfolg.

Mit grosser Liebe hat Grob seinen eigenen Kopf studiert und eine Reihe lebensvoller Selbstporträts geschaffen. Wenn er am Bilde ermüdet war oder ein Modell ihn im Stiche liess, hat er sich selbst hergehalten und seinen Kopf in allen Stellungen und Beleuchtungen immer wieder gemalt. Eines der besten ist das als Titelblatt reproduzierte Ölgemälde, das von der Gottfried Kellerstiftung erworben wurde. Auch charakteristische Selbstporträts in schwarzer Kreide und Aquarell existieren in Menge und dokumentieren den Fleiss des Mannes, der keine Minute seines Lebens unbenutzt vorübergehen liess.

Eine besondere Liebe hegte Grob für Ziegen und Katzen, die er auf seinen Reisen unaufhörlich studierte. Wo es ging, wurden sie auf seinen Bildern angebracht, wie sie ja auch weit häufiger als der Hund in den Bauernhäusern des Berner Oberlandes angetroffen werden. Die „Heimgeiss" spielt in jedem kleinen Bauernhaus eine grosse Rolle; sie wird sogar aufs Feld mitgenommen, um jederzeit für die Kinder oder für den Kaffee die nötige Milch zu liefern. Auch gut beobachtete Hunde kommen auf seinen Bildern vor, wie er denn als vielseitiger Künstler jedes Tier malte, das an einem gewissen Platze zur Charakteristik der Situation des Bildes beitragen konnte.

In seinen hinterlassenen Skizzenbüchern und Mappen findet sich manches feine und malerische Blatt, vor allem aus seinen ersten Studienjahren. Wie z. B. auf Abbildung 7 der alte Bauer links in wenigen sichern Strichen skizziert ist oder auf der „Familie Töni" (Abb. 8) die einzelnen bewegten Figuren vorzüglich mit knappen Andeutungen charakterisiert sind, zeigt eine meisterliche Auffassung und grosses Können. Im ganzen sind aber Grobs Skizzenbücher nur dazu da, um Details und Anregungen für seine Bilder zu sammeln und nicht um schöne, ausgeführte Blätter zu enthalten. Das meiste ist mit wenigen harten Strichen gegeben, gerade genug, um sein Gedächtnis zu unterstützen und die Hauptsache der Erscheinung festzuhalten. Die unscheinbaren Bücher enthalten denn auch alles, was auf einem Genrebilde vorkommen kann: Architekturdetails, Hausgeräte in allen Stellungen, Kostümstudien, bewegte Figuren, Hände und Füsse, Tiere aller Arten und landschaftliche Skizzen aus allen Gegenden, die er bereiste. Viel kulturgeschichtlich interessantes Material ist hier vereinigt, und man kann sich freuen, dass auch dieses in eidgenössischen Besitz übergegangen ist.

* * *

Wie Grobs Kunst einfach war und zu Herzen ging, so ist auch sein Auftreten schlicht und natürlich gewesen. Er war keine komplizierte nervöse Künstlernatur, wie sie heutzutage so oft vorkommt — davor hatte ihn seine Abstammung aus der gesunden alemannischen Bauernrasse bewahrt, die ihm starke Knochen und eine eiserne Konstitution mit auf den Weg gegeben. Und obwohl er sein Leben von Jugend auf in der Fremde zubrachte, so ist Grob doch immer in Wesen und Erscheinung der typische deutsche Schweizer geblieben. Breitschultrig und gerade aufgerichtet kam er daher, mit grossen



Abb. 7. Alter Bauer mit Tochter.

Schritten, die Wangen im Alter noch rosig gefärbt, wozu der weisse kräftige Bart so gut kontrastierte. Und unter dem dunkeln Schlapphut hervor sahen zwei blaue Augen gut und klug in die Welt — Maleraugen, die alles sahen und alles beobachteten. Wer sie aber wollte glänzend aufleuchten sehen, der musste Grob in seinen geliebten Studienplätzen aufsuchen: in der Rüti auf dem Hasleberg oder später in Brienzwyler. Da erst kam der echte Grob zum Vorschein; das war sein Boden, sein Land, in dem er sich heimisch fühlte. Hemdärmelig schritt er einher, das Antlitz gebräunt, der Tritt fester, die Augen leuchtend. Auf weiten Gängen durchstreifte er das Land, kannte jedes Haus in den Dörfern, jede Alp auf den Höhen ringsum. Und vor allem trat er den Menschen nahe. Er verkehrte mit ihnen wie mit seinesgleichen, und sie selbst fühlten, dass er von ihrem Blute war und gaben sich ihm anders als dem gewöhnlichen „Maler auf der Studienreise“. Mit den Alten sass er auf der Bank vor dem Hause, für die Kinder hatte er stets ein freundliches Wort, mit den schönen Haslebergermeitschi aber wurde gespasst und geschäkert, denn „Füür“ hatte er noch, wie er selbst sagte, trotz seiner grauen Haare! Und gab es ein Schwingfest hoch oben auf der Balisalp, auf der Grenze zwischen Bern und Unterwalden, so stieg er wie ein Junger mit hinauf, war von Anfang bis zum Ende der aufmerksamste Zuschauer und nahm auch nachher an der sich anschliessenden Festlichkeit lebhaften Anteil.

Noch wichtiger als die gute Gesundheit war die starke Willenskraft, die ihm die Natur verliehen. Mit Hülfe dieser beiden gelang es ihm, alle Schwierigkeiten zu überwinden und schliesslich doch sein Ziel zu erreichen, ohne dass ihm jemals ein Mäcen stark geholfen hätte oder dass er durch Stipendien verwöhnt worden wäre. Ein Lumpensammler hat sein Talent entdeckt, einige brave Andelfinger Bürgersleute haben ihm zum Lehrgeld bei Lithograph Schönfeld verholfen und ein kleines Stipendium von 100 Gulden ist ihm von der Regierung zum Besuch der Sekundarschule bewilligt worden, das er übrigens — auch ein Unikum — im Jahre 1873 von München aus der Regierung wieder zurückzahlte. Das war alles, was ihm zuteil geworden und bezieht sich auf die Zeit, da er noch ein Knabe war. Sobald er sich aber selbst wehren konnte, hat er sich aus eigener Kraft durchgebracht und dabei stets sich weitergefördert. Und nicht nur das — er hat auch noch nebenbei seine Eltern mit seinem kargen Verdienst unterstützt und später, als seine Mittel reichlicher wurden, seiner Mutter wieder ein kleines Bauerngütchen gekauft. Am glänzend-

sten äusserte sich aber seine Energie, als er mit 37 Jahren noch zur Malerei überging und mit eisernem Fleisse alles Versäumte nachholte, so dass er bald mit bedeutenden Leistungen hervortreten konnte.

Dass er sich Jahre und Jahre hindurch bis an die Grenzen seiner Kraft anstrengte, hat sich freilich später auch an ihm gerächt. Er konnte nur in den ersten Jahren auf seinen Reisen ernste grössere Studien malen; später stellte sich ein derartiges Erholungsbedürfnis ein, dass er nach der aufreibenden Winterarbeit im Atelier die Studienreise absolut zum Ausruhen nehmen musste und höchstens zu flüchtigen Skizzen und Aquarellen Zeit fand. Es erklärt dies vieles in seiner späteren Malerei, die oft dringend eines Auffrischens durch gute Naturstudien bedurft hätte.

So kam es auch, dass er an der Pleinairbewegung, die in München in den achtziger Jahren begann, nicht mehr teilnahm, obwohl er ihr gar nicht feindlich, wie viele andere alte Maler, gegenüberstand. — Er fühlte es einfach, dass seine Kräfte nicht mehr reichten, in eine neue Art von Malerei überzugehen und entschuldigte sich stets damit, dass er eben in erster Linie auf Komposition und Schwarz-Weiss-Wirkung des Bildes sehe. Aber im geheimen probierte er doch öfters derartige Freilichtprobleme, ohne ihnen freilich bei seiner steten Ateliermalerei irgend welche interessante Seiten abzugewinnen. Wie fleissig er sich aber in seinem Alter noch solchen Studien hingab, geht aus folgendem kleinen Zuge hervor. Auf dem Bilde „Faunenfamilie" brauchte er für den schäkernden Faun im Vordergrund eine Studie in der Sonne. Morgens zwischen 4 und 5 Uhr schien diese im Sommer in sein Atelier, doch war in so früher Stunde kein Modell zu haben. So stand er sich denn tagelang selbst Modell und hüpfte in Adams Kostüm vor seinem Spiegel herum, um Bewegung und Sonnenwirkung zu studieren und gleich auf die danebenstehende Leinwand zu malen. Mit 73 Jahren!

Als Triebfeder hinter der Energie stand bei Grob ein gesunder Ehrgeiz. Er wollte unbedingt zu den guten Malern seines Landes gerechnet werden, und er hat dies Ziel auch erreicht. Für äussere Ehren war er auch nicht so unempfänglich, wie er wohl hingestellt worden, doch ist ihm von solchen nicht viel zuteil geworden. Und doch hätte er es mit seinen besten Leistungen so gut verdient wie viele andere. Sein liebster Wunsch, in seinem Vaterlande bekannt zu werden, ist ihm aber in vollem Masse erfüllt worden.

Über schlechte Kritiken in Zeitungen konnte er sich ungemein aufregen und sich nach Jahren noch darüber ärgern. Oft setzte er



Abb. 8. Die Familie Töni.

sich hin und erwiderte dem betreffenden Kritikus darauf — als wenn damit das Mindeste erreicht würde! Ein gutes Bild wird durch die vernichtendste Kritik nicht weniger gut, so wenig ein schlechtes um ein Haar besser wird, wenn noch so viel Druckerschwärze zu seinem Lobe verbraucht wird. Nur sollten die Kritiker bedenken, dass sie durch leichtfertige Kritik dem empfindlichen Künstler die Lust an der Arbeit verderben können, und das ist ein Schaden, den auch Dutzende von geistreichsten Besprechungen nicht aufheben. Dass Grob durch Zeitungskritiken die Lust an der Historienmalerei genommen wurde, ist entschieden zu beklagen.

Und noch in einer andern Beziehung schädigt eine schlechte Kritik den Maler sehr: im Verkaufen. Und gerade dies war bei Grob ein empfindlicher Punkt. Denn neben dem Ziele, in der Kunst etwas Bedeutendes zu leisten, schwebte ihm noch zeitlebens eine andere Aufgabe vor. Es hatte ihn stets gedrückt, dass sein Vater so abgewirtschaftet hatte und als falliter Mann zugrunde gegangen war. Er wollte und musste das Renommee der Familie wieder herstellen; von ihm sollte man nicht sagen: der Apfel fällt nicht weit vom Stamm. Mit einer Sparsamkeit, die manchmal fast an Geiz grenzte, lebte er dahin und gönnte sich selbst nicht das Mindeste, immer das Ziel vor Augen, ja recht viel zurückzulegen, um bei seinem Tode als wohlsituierter Mann eine schöne Summe zurücklassen zu können. Bis in die letzten Jahre bewohnte er in München neben seinem Atelier eine elende Dachkammer, in der er sich im Bette nicht einmal gerade aufsetzen konnte wegen des schrägen Daches der Kammer. Erst als den stets Gesunden eine schwere Influenza befiel, und er krank in der engen Bude liegen musste, kam ihm der Gedanke, auszuziehen und ein menschenwürdiges Gemach zu mieten, aber immer noch bescheiden und einfach genug.

Hie und da ist er freilich an einen noch Sparsameren geraten. Jahrelang wohnte er auf dem Hasleberg bei einem alten Bauern für einen Franken Pension, wobei er sich mit Kaffee, Kartoffeln, Käse und Speck begnügte und einmal im Laufe des Aufenthalts „Nidle“ erhielt. Nun gab der Bauer diese nie gerne her und wartete stets bis in die letzten Tage des Aufenthaltes, in der stillen Hoffnung, dass Grob am Ende plötzlich abreisen und die „Nidle“ im Stich lassen müsse. Grob aber durchschaute den alten Knicker und blieb hartnäckig da, bis endlich die „Nidle“ ihm verabreicht wurde. Der stille Kampf dauerte mehrere Sommer — da glückte es dem Bauern schliesslich doch. Grob hatte schon bis zum äussersten Termin zugewartet,

als ihn eine unerwartete Nachricht plötzlich abrief — er musste die „Nidle“ aufgeben und reisen. Grimmig zog er ab und kam dafür im nächsten Jahre auch nicht mehr zurück.

Das Ziel, bei seinem Tode eine grosse Summe Geldes zu hinterlassen, hat ihn in seiner Kunst oft auf Wege gebracht, die nicht mehr ganz künstlerisch waren. Eine Reihe seiner Bilder erklären sich hieraus; sie sind im Gedanken ans sichere Verkaufen gemalt und nicht nur aus innerem Antriebe und Freude am Stoff. In der Kunst gilt dies freilich nicht als Entschuldigung; rein menschlich genommen wird man auch diese Seite begreifen können.

Es gelang Grob denn auch, ein schönes Vermögen zu verdienen, das er in weitherziger Weise vergabte. Schon in den letzten Jahren seines Lebens hatte er diverse Schenkungen gemacht, so an die Schweizerische Winkelriedstiftung, den Schweizer Unterstützungsverein und den Künstlerunterstützungsverein in München. Auch Verwandte im Kanton Zürich, sowie Arme in Brienzwyler bekamen von ihm kleine Beträge. Nach seinem Tode erhielten die Verwandten den Hauptteil des Vermögens; grosse Beträge gingen aber auch nochmals den beiden Unterstützungsvereinen zu. So ist sein Lieblingswunsch in Erfüllung gegangen: Der gute Ruf des Namens Grob ist wieder hergestellt.

Obwohl er in München lebte, ist er doch immer ein guter Schweizer geblieben. An allen vaterländischen Fragen nahm er den regsten Anteil und beschäftigte sich oft so intensiv damit, dass er zur Feder griff und an eine oder die andere Schweizer Zeitung Artikel schrieb. Besonders lagen ihm, dem alten Turner, alle Fragen der körperlichen Entwickelung der Schweizer Jugend am Herzen. So schreibt er von sich einmal: „Wie mancher reitet neben seinem Berufe noch ein Steckenpferd, der eine künstelt an einem photographischen Apparate, der andere an einem Luftschiffe und ich arbeitete an der Einführung eines allgemeinen militärischen Vorunterrichtes unserer Jugend, versäumte keine Gelegenheit, dafür Propaganda zu machen. Betrachte ich diesen Unterricht doch als einen Haupthebel, unser Milizheer zu einer guten Truppe heranzubilden, die auch, wenn's not tut, nicht bloss ruhmreich verlieren sondern auch siegen kann.“

Alle schweizerischen Kunstfragen verfolgte Grob mit regem Interesse, wie er auch stets die Ausstellungen im Vaterlande mit seinen besten Werken beschickte. Der Gedanke, wieder ganz in die Schweiz zurückzukehren, ist ihm hie und da gekommen, doch hat er sich immer wieder für München entschieden. Er bedurfte der starken künstle-

rischen Anregung, die hier in herrlichen Sammlungen und in jährlichen Kunstausstellungen geboten und durch den Verkehr mit gleichgesinnten Kollegen noch gefördert wird. Auch wollte er die guten figürlichen Modelle nicht missen, die er nie auf dem Lande finden zu können behauptete. Und dann hatte es ihm die Münchner Luft eben doch auch angetan, wie sie die meisten fesselt, die einmal sich hier niedergelassen haben. Es war nicht die Geselligkeit oder die gute Musik oder gar das Bier, was ihn hier hielt, es war die freie Ungebundenheit des Künstlers in der fremden Grossstadt, die Unabhängigkeit von allen politischen Fragen und Familienbeziehungen, die ganze künstlerische Atmosphäre, die undefinierbar aber fühlbar über der Stadt waltet und immer wieder die Künstler in ihren Bannkreis zieht.

Bis in sein Alter war Grob ein kerngesunder Mann geblieben. Erst in den letzten Jahren hatten ihn starke Influenzaanfälle heimgesucht und ein Fussleiden hinderte ihn an längerem Gehen. Doch war er noch immer rüstig geblieben und kehrte im vergangenen Spätherbste mit neuer Schaffensfreudigkeit ins Atelier zurück. Mitten in emsiger Arbeit überfiel ihn im Januar eine Lungenentzüdung. Bis zum Nachmittag machte er sich noch im Atelier zu schaffen, musste sich dann aber legen und um Mitternacht war der kurze Kampf schon zu Ende (9. Januar 1904). Welch schöner Tod für den Künstler, mitten aus froher Arbeit heraus abberufen zu werden. —

Auf dem nördlichen Friedhofe Münchens ist Grob unter grosser Teilnahme aller Freunde und der ganzen Schweizer Gemeinde begraben worden. Er ruht in nächster Nähe Adolf Stäblis, für welchen er stets eine grosse Verehrung gehegt hatte, ohne ihm im Leben näher getreten zu sein. Nun hat der Tod die beiden nahe zu einander gebettet, die Schweizer Kunst und Schweizer Art in ihrer zweiten Heimat in charakteristischer Weise vertreten und zu Ehren gebracht haben.

W. L. Lehmann.